KUNST
UND
KÜNSTLER



XI. JAHRG.
1913











KUNST UND KÜNSTLER

KUNST UND KÜNSTLER

ILLUSTRIERTE MONATSSCHRIFT

FÜR KUNST UND KUNSTGEWERBE

REDAKTION:

KARL SCHEFFLER

JAHRGANG XI



VERLAG VON BRUNO CASSIRER
BERLIN
1913




POLITECHNIKI
BIBLIOTEKA
CENTRALNA
GDAŃSKA

INHALTSVERZEICHNIS

DES ELFTEN JAHRGANGES

KUNST UND KÜNSTLER

1912—1913

73

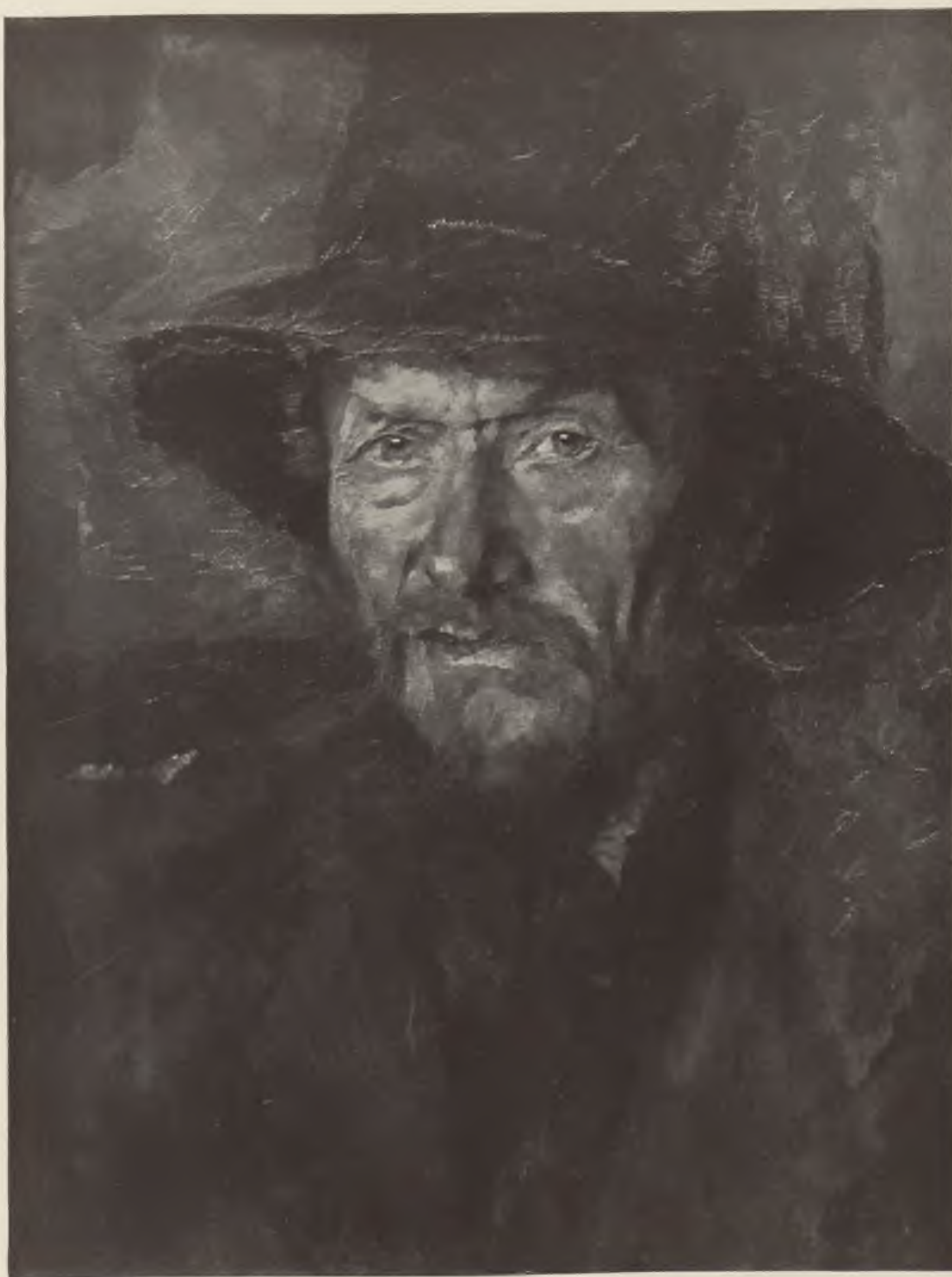
KUNSTAUSSTELLUNGSBERICHTE.

BÜCHERBESPRECHUNGEN.

KUNSTDRUCKBEILAGEN.

ABBILDUNGEN.

SACH- UND NAMENREGISTER.



WILHELM LEIBL, KOPF EINES ALTEN BAUERN
MIT GENEHMIGUNG DER PHOTOGRAPHISCHEN GESELLSCHAFT, BERLIN



EINE STEPPENFAHRT

VON

ERNST BARLACH

MIT DREIZEHN ORIGINALLITHOGRAPHIEN ERNST BARLACHS



ie Gelegenheit, ein Stück russischer Steppe zu sehen, ergab sich am Anfang eines stürmischsonnigen Herbstes bei einer Reise ins Donezgebiet Südrusslands, ein Gebiet, an dem der Deutsche auf Schritt und Tritt den Deutschen an der Arbeit findet als modernen Schatzgräber, Goldmacher oder Eisenfürsten und wo, müde vom Anblick dieses ungeheuren Industrie-Werktages, derselbe Deutsche sich an der Luft der guten alten Zeit und an ihrer Gemächlichkeit laben kann, wenn er die in dieses Gebiet, besonders im Süden, eingesprengten Schwabenniederlassungen besuchen will, wo ihm dann die beste bäuerliche Rückständigkeit in der Erhaltenheit aller Stilkostbarkeit und alter Zeit gemässen Geistes entgegenhaucht.

Mein Ziel war diesmal die Steppe allein. In Charkow nahmen wir abends den Moskauer Zug, der bis nach Rostow geht, und gelangten um drei Uhr morgens nach Kramatorowka, eine Zeit, um die es von den warmen Schlafpolstern des Wagens ein verdriessliches Scheiden war. Einige Stunden musste man in der Stickluft des Warteraums ausharren und mit vielen auf Stühlen und Bänken Schlafenden die von früheren Schläfern verdorbene Luft beschwerlich atmen; als es dann hell wurde, stiegen wir bei kaltem Sturmwind unterm Grau des bedeckten Himmels auf die nächste Erhöhung dieses hier mit Kalk überall durchs spärliche Kraut weissschimmernden Landes.

Das ist nun die Steppe; einen ähnlichen Bau des Landes hatte ich auf der Fahrt nach Bjelgorod, nördlich von Charkow, schon gesehen, nur ist hier



recht aus dem Vollen geschöpft, entworfen und gestaltet ohne Furcht vor den ausschweifendsten Forderungen des Stils, rücksichtslos in der Lust der flachen Bogen, auslassend das Verlangen tischflacher Flächen nach der Ferne, ausbrechend in Zügen grauer, am Himmelsrande hinschiessender Riesenwaale, die im Wahn durchschimmernder Freiheit am harten Kristall des Horizonts entlang rasen. Man steht auf der Höhe einer flachen Aufbäumung der Erde, inmitten eines Vorgangs von zweierlei Grenzenlosigkeiten; der einer auf die Ewigkeit eingerichteten Ruhe und der Grenzenlosigkeit des monumentalsten Dranges zur Entfaltung dumpfer Gestaltungslust.

Die Steppe, wie sie so hingebreitet daliegt, träumt sich unendliche Befriedigungen; alles ziellose und so köstlich traumhafte Formen vollzieht sich in gemächlicher Folge, im Aneinanderschliessen mächtigen und doch lieblichen Geschehens. Das Bizarre selbst hebt sich mit der allgemeinen Grossstimmigkeit und Ruheseligkeit zur Höhe majestätischer Laune. Das Liebliche weitet sich zur milden Herrlichkeit und das Gewöhnliche, getränkt mit Glückseligkeit und Traumverklärung, ist gesättigt mit dem Glanz des Wunderbaren. Und das alles unter dem Schleier der Blassfarbigkeit, dessen weiche Töne in der Breite von Fürstentümern sich aneinander schmiegen und miteinander mischen.

Und dann, wenn beim Morgenwinde der graue Wolkenhimmel erst leise wallt und nun an einer Stelle durchbrochen wird, wenn die Flächen vom Ziehen unsichtbarer Fäden anfangen zu streichen und sich zu falten, wenn hier und da die dünngezerrte Wolkendecke reisst und den Windhänden Gelegenheit schafft, blaue Löcher und lange Risse ins Gewebe zu bringen, dann liegt bald die erste Sonnenbreite auf der Erde, vereinigt sich mit einer zweiten und dritten und zieht sich über ganze Achtel und Viertel der sichtbaren Erde. Die blassfarbigen Fürstentümer erglühen und die Schatten huschen und fliehen und vergehen vor dem Drängen des Lichts. Es hetzen sich miteinander Wachen und Träumen. Dann hebt in der Steppe von unten her ein Verwundern an; ein Wünschen und Hoffen ist von oben zum Glühen gebracht, ein Lechzen atmet aus der Brust eines ganzen Gebiets, dessen Seele im Sonnenkuss bewusst geworden. Das Träumen ist mit einem Schlage unterbrochen, auf allen sanften Bogen und geschwellten Flächen liegt es wie eine furchtbare Last, die zu heben die Rücken der Fürstentümer sich wölben müssen, unter deren Wuchten der gemurmelte Fluch des Seufzens hervorsickert wie leises Wasserfliessen. Eine Zusammenstimmung gepressten Hauchens in ein gemeinsames todtrauriges Schweigen. Das hebt sich auf, wie ein ungeheuerer schwerer Vogel mit weichen Flügeln, deren Breite die ganze Steppe von Horizont zu Horizont umspannt, deren Federn, wie er mit unendlicher Langsamkeit fliegt, nur Geistesohren hörbar ein tiefgestimmtes Stöhnen entfährt. Er kreist ununterbrochen und überwallt mit Leidstimmung die Steppe überall.

Auf den höchsten Anhöhen ringsum, überall wo eine Erhebung über die allgemeine Linie hinüberschwillt, hocken kleinere Hügelchen, wie die Jungen der Alten. Vom Kreideberge nach der langsam ebbenden, mit der allgemeinen Höhe zusammenfliessenden Flanke gesehen, mögen es im Bereiche unsrer Augen ein halbes Dutzend sein, und wir selbst, wie wir herauf gelangt sind, sind auf ein solches Extrahügelchen getreten, denn diese wenigen Meter bedeuten die letzte Stiege zur Plattform eines Aussichtspunktes, den man nimmt, weil Einen der Ferngeiz schon die wenigen Schritte Abschussfläche als Störung, als unschicklich nahen Vordergrund im Bild der Ferne empfinden lässt. Wir stehen auf einem sogenannten Tartarenhügel.

Ihn und alle anderen, wie sie das Auge gleich Knöpfen auf der Weste des Horizonts abzählt, haben vor undenklichen Zeiten die Steppenbewohner als Feuersignalhügel aufgeworfen. Erdige Zinnen, von denen Flammen beim Einbruch fremder Horden die Botschaft in die Ferne winkten. Später sind diese Stätten als Gräber benutzt, und der unsere sowohl, wie andre weiterhin, ist aufgewühlt und nach Grabgegenständen durchsucht. Ja, wenn man so über diese runden Wälle streicht, von denen mehrere zusammenliegen gleich Mondkratern, und dann ein Viertelstündchen weiterhin dieselben ausgehöhlten riesigen Maulwurfshügel betrachtet, wird einem wohl der Zweck als Feuerstation verdächtig. Für diesen Berg hätte ein einziger Hügel genügt, ja ein Feuer auf der nackten Platte gleichgut gedient. Wozu nun statt eines Hügels deren mehrere? Und warum, statt eines weiteren auf der Spitze des fernsten Horizonts, noch andre auf den geringeren Höhen? Nun, sie heissen einmal Tartarenhügel und beschwören mit solchem Namen den Geist einer Vorwelt herauf. Einer Völkerwanderungsvor- oder Nachzeit. Einer Zeit, deren Augen auf dieselben Farben und Formen fielen, die andre Seelen in sich hegte und Lebensformen auf diesen nackten Flächen gebar, Sitten hervortrieb und ihre mannigfachen Gestalten aufkommen und niedergehen sah. Diese Grabstätten sprechen von jener Seelen Abschiedsschmerz und Erinnerungsinbrunst so deutlich wie die Inschriften der Ruhestätten unserer Toten. Ja, sie sprechen von einem Überdrang der Trauer und einem Einfühlen in einen unbegreiflichen, aber heiligen und wunderbaren Zustand. Die Majestät der Totenruhe sollte keines Grabschauflers Gesellen Gelegenheit zu Spässen machen; der letzte Schlaf sollte schön sein vom Traum der unendlichen Ferne; auf dem breiten Wölbrücken der Erdwelle sollte den Toten eine schwebende Ruhe in die Ewigkeit tragen. Todesstimmungen, die in Totenklagen ausbrechen, gedämpft und doch so leidenschaftlich, haben diese Völker mit ihrem Pathos durchzogen und schwere und heilige Empfindungen zu Melodien gewoben.

Als wir abstiegen waren Sonne und Wind gleich mächtig; es war frisch und doch warm und und man genoss nach dem Einfluss der Totenluft der Nacht das lebendige Zudringen frisch von Himmelshöhen ergossener Luftstöme. Am Abhang des Hügels schräg hingelehnt hatte die moderne





Zeit für ihren Bedarf den Platz für ihre Toten, man kann wohl sagen — belegt. Der Friedhof des Hochofenwerkes. Diese wissenschaftlich-industrielle Sinnesart hat keine Ursache, an ihre Verstorbenen anders als an unappetitliche Reste zu denken, die man irgendwo möglichst ohne Schererei absetzt. Solche Reihengräber mahnen denn doch gar sehr an den Speicherplatz einer Gesellschaft für standesgemässe Beseitigung unreinlicher Abfälle, auf die als eine rein praktische Aufgabe möglichst billiges Geld und die allerbilligste Symbolik verwandt wird. Und wie redet da oben der Tartarenhügel so mächtig von willig ergriffenen Menschenseelen, die unbeschadet äusseren Scheidens ein gewesenes Leben nicht vergassen und durch ihre den Grabort zum Grabmal gestaltende Diplomatie des Schmerzes dem Tod seinen Raub um die lebende Erinnerung verkürzten. Oben ein Ruheort, unten ein Abort, ein umschriebener Kehrichtplatz. Von der Station kam uns ein Wagen entgegen, dessen Bauart sich, wo man des Anblicks der kümmerlichen, unrationellen landesüblichen Fuhrwerke schon gewohnt war, sonderbar genug anliess. Ein hochrädriger, zweistühlicher deutscher Bauernwagen, echt bis auf die bunten Blümlein am Kasten und den glattrasierten, seine Hakennase kritisch in die Luft steckenden Alten. Selbstbewusst, bedächtig blickend und vornehm ablehnend sass er auf dem Hintersitz, ein Bauer und Schwabe, wie vom Bilderbogen für Volkstrachten ins Leben geglitten. Ihm hatte die russische Steppe keinen Zug geraubt, wie denn die Vermischung mit den Russen bei den Kolonisten als Erniedrigung angesehen wird und — wie man mir versicherte — thatsächlich unterbleibt.

Zwischen Kramatorowka und Bachmut dehnen sich drei Eisenbahnstunden. Kurze Strecken, aber lange Stunden. Der Zug steigt, und das ist dann, als drängten Land und rollende Wagen gegeneinander im spielenden Erproben ihrer Kräfte. Bald schiebt das Land, bald der Zug, aber ungefähr gleicht es sich aus, sie mögen einander wechselseitig nicht überlegen sein und nur im achtlosen Weitergelangen lassen sie das übrige Land an sich vorbeigleiten. Nur langsam verschieben sich die Bilder, man dächte kaum, dass dieser unbeträchtliche Ortswechsel der Zweck der ganzen Veranstaltung ist. Eine Küste kreidiger Uferfelsen begleitet unsern Weg, als wären wir Seefahrer längs ihrer stumpfen Wendungen und suchten eine Einfahrt. Manchmal öffnen sich zwei Knie und des Oberlandes schlaffer Leib im grauen Steppenkleid fällt zwischen ihnen durch bis auf den Boden. So mögen die Helden ungesungener Odysseen Riesen haben an den Ufern sitzen sehen, die Bäuche niederhängend, in Nachmittagsschlummer gerekelt, und mögen leise, leise vorübergerudert sein. Gelegentlich schieben sich zwischen zwei gegeneinander geneigten Geländen aus der Tiefe Querländer herauf,





drängen sich ans Licht und ringen zwischen den Ungeheuern nach Atemfreiheit und möchten sich am Sonnenschein entfalten. Aber die beiden ziehen weich wie die Rücken zweier Elefanten miteinander ihres Wegs und der kleine Frechling wird unbemerkt zwischen ihnen erstickt. Wie sie dann selbst ineinanderfallen, von den Armen einer Tiefebene herabgezogen werden und gelinde verlöschen, bis sich neue Kolosse aus der Ferne herziehen, über die Ebene hinwälzen und sie unter sich stauchen, das Spiel treibt dieses Land mit ewig ähnlichem Gelingen.

Bachmut ist ein Nest der Steppe, gegründet in graue Öde. Über die Stadt hin faucht ihr staubiger Atem, hart hinter den letzten Häusern steigen die nackten Wälle auf. Von ihnen her überwölkt an windigen Tagen mit seinen Schwaden der Staub diesen Ameisenhaufen wimmelnder Wesen, die dem Steppenriesen, wenn er sich beim Gang überland herabbeugte als dreierlei Art vorkommen würden, wenn er mit seinem Stock darin wühlen wollte. Männlein, Weiblein und Pferdemenschen — denn immer wieder fällt mir auf, und ich lege die Beobachtung unter der Gebrauchsvokabel „tartarisch" nieder, dass dieses osteuropäische Fuhrwesen im Herkommen eines Reitervolkes liegt, als Sitte mit uraltem Nomadenblut in den Adern herrscht. Wagen, Pferd und Lenker können dem rohen Blick als ein Organismus erscheinen, denn wie sie fahren und halten, sich in Gang setzen und bei schnellem Trab in behaglichem Zustande zu weilen scheinen, der nach Belieben dauern oder sich ändern mag, erkennt man aus der Zusammenstimmung ihrer drei etwas wie ein besonderes Geschöpf der Steppe. Da mögen sie um Ecken streichen und durch den Wirrwarr der Marktgeschäftigkeit schlüpfen, der Kutscher fühlt durch die Nervenleitung der Zügel mit der Schnauze seines Pferdes und scheint im Kreuz mit dem Organ des Wagenbeckens verwachsen zu sein. Wie ein Tier mit Rücken und Schwanz fühlt er in den Hinterrädern das Verhalten der Welt, die er nicht sieht. Arbeiter, Marktweiber, Bauern, Bettler, alles fährt, wenn die Zeit einmal rar wird. Bequemlichkeit, gleich welchen Schlages, ist jedermanns heimliche Liebe und sticht die legitimen Vorwände bei allen Entscheidungen aus.

Auf dem Markt inmitten steht ein Holzhäuschen, der Brunnen der Stadt. Zu ihm ziehen, die leeren Eimer an Traghölzern über der Achsel bald lang, bald quer die Weiblein und Jungfrauen der Stadt. „Frisch und frivol", möchte man ausrufen, um den derben Schalk zu entlarven, dessen Augen ihnen über die Schultern blitzen und der sich hinter allen Geberden versteckt und in der Maske gefälliger Harmlosigkeit sein schäkerndernstes Spiel treibt. Sie stellen ihr Gerät ab und verlieren sich gruppenweis

in Schwätzen und Hetzen. Es ist ein langes Vergnügen bis sie an die Reihe kommen, denn der Brunnen hat ein einziges Rohr und hier wird das Wasser gekauft. Und doch trügt, wenn sie kräftig ausschreiten und unter der Last mit dem prächtigen Spiel natürlicher Reize keck auftrumpfen, dieses Bild „unverdorbener Naturkraft". Sich Mutter fühlen und wieder werden wie vorher, hat in der allgemeinen Anschauung volles Bürgerrecht guter Sitte. Amor ist immer zeitgemäss und hat in seinem Köcher noch andre Artikel als seine Pfeile. Die Lokalmerkur mit Pferdemist-und Knoblauchdüften geräuchert wird.

Das Leben der Stadt regt sich und geht um wie ein Lämmlein der Weide, reibt sich sein Ungeziefer und lässt seine Absonderungen an den zerstörten Häusern dieser Stadt und weiss im Gewissen seines Schafherzens von nichts. Es frisst seine Kräutlein und schnuppert am Brand- und Blutgeruch, der von vernichtetem Mitbürger-Hab und Leben dieser Stadt noch an den Mauern hängt und versieht sich keiner Regung im Eingeweide seiner Erinnerung. Das



modernen Schwiegereltern, die ihrer Schwiegertochter die Geburt des ersten Kindchens als Pflichtvergessenheit auslegen, als proletarische Unkenntnis besserer Sitten, sind dieser Zeit eigentliche Mehrer des Familienglücks.

So geht es mit städtischem und bäuerlichem Fuhrwerk, mit Handel und Wandel im Bazar, mit Wasserholen und gelegentlichem Vorüberreiten einer Dragonerpatrouille oder eines Polizisten zu Pferde auf dem Markt durcheinander hin und her. Der Bazar schliesst die eine Seite ab, seine Vordächer kühlen die Waren, die wie Eingeweide aus überhitztem Innern an die Luft gehängt sind und ein triumphbogenartiges Thor führt nach dem Hofe, wo an bestimmten Ehrentagen des Schachers einem Leben dieser Stadt geht um in den Strassen wie das leibhaftige gute Gewissen. Diese Stadt hat offenbar ein echt russisches Gewissen. . . .

Früh am anderen Morgen kam ein Bachmuter Pferdemensch getrabt und war bereit, uns auf den vier Rädern seines Rückens nach Konstantinowka zu tragen. Brot und Melone, Speise und Trank des russischen Mannes dieser Gegend, hatte der Pferdemensch noch erraffen können und in den Falten des niedergeschlagenen Wagenschirms geborgen. Nun konnte es losgehen.

Fast düster lagerte der Steppenbauch quer vor der Strasse. Eine Barrikade, die uns mit leichtem Drohen ihres Anstiegs entschlüpfen liess. Die Sonne stand kaum über der Höhe und rieselte ihr Licht



über den schwärzlichen Hang, so dass es ein Schillern gab wie von innen heraus, ein Lichtweben spielte drüberhin, als ob das erweckte Gefühl voller Lust des Tags aber noch voller Nachtempfindlichkeit fröstelte im Hauch der Morgenluft und kaum herausgeschlagen schnell wieder einzog in die warmen Schlummerkissen der Tiefe. Aber die Rösslein schnauften bergan und die vier Räder wandten sich gegen den glänzenden Strom von Geleisen hinauf, der von oben herniederfloss. Breit wie ein Feld ist endlich der Weg und diese hartgerollten Radspuren liegen wie schmale Silberfäden eines aufgespulten Prachtgewandes in der Sonne, Fäden, die ihre Krümmungen noch in sich bewahren und übereinander und durch das Gemenge ihrer Genossen hingleiten. Hunderte sind ihrer, die da miteinander schlängeln und gängeln, auseinander schwenken und sich mit wieder andern zu Gleitbündeln vereinigen, bald im Norden, bald im Süden des Trajekts von Osten kommend, gegen Westen wimmelnd.

Ein rechter Heerweg. Eine Strasse, die von der breiten Front vieler Streitwagen der Steppe eingeprägt ist, ohne Grenzwall und Seitengräben in einem Wurf über die Erde entrollt wie ein Gewebballen ohne Ende über eine flache Diele. Ein Überlandweg über das Land weggespannt, eine köstlich wogende Flut strömender Linien.

Und wie wir fahren, fühlen wir uns im Grundwasser des Luftmeers, das über dem runden Erdball flutet. Ihm entgegen wenden wir unsere Gesichter und lassen an unsern Wangen und Schultern die sonnig-goldene Frische abfliessen, die mit immer neuer Lust ihre Wirbel über uns senkt, dass sie um uns säuseln, ja sausen, und hinter uns wieder verrinnen.

Unser Blick treibt sich in Unendlichkeiten um und jagt sich mit den Geheimnissen der Ferne. Vor uns der breite Weg ist vor der Majestät des Horizonts stark geschwunden, wie ein Bächlein anzusehen, drückt er sich verstohlen über den Kamm. Tartarenhügel bringen die gerade Linie des Horizonts zum leisen Wellen und wo sich rechts und links die Rückenwölbung dieser Erdwelle neigt, sieht man im verfärbten Kleide die Nachbarhügel aus dem Spiegel eines breiten Luftsees emportauchen. Aber sie sind von einer verkümmerten Sorte Steppenformen. Herden von ihnen lagern am Bauch unseres einen Riesen, den nach vorn zu der Blick nicht messen kann.

Eine steinerne Missgeburt, ein Götzenbild aus früheren Zeiten, harrt geduldig unsers Nahens und Vorbeifahrens. Wo Jahrhunderte an ihnen vorbei des Wegs gekommen sind, ist ein Bachmuter Pferdemensch mit zwei Europäern von geringer Bemerkenswürdigkeit für ihn. Vielleicht nur dadurch, dass sie die Sekunden der Zeit mitzählen, die einen Glauben, der die Götterbilder zu Popanzen der Strasse entwertete, ihrerseits als abgethan hinter sich zu lassen Anstalten macht. So mag der steinerne Nichtsnutz als Markstein der unteren Grenze einer



Zeit unser Vorüberfahren als obere Grenze dieser Zeit betrachten. Wir betrachten ihn und seine Brudergötter mit der Ehrfurcht, die dem Zeugen gebührt, der keine Eide zu schwören braucht, um seine Glaubwürdigkeit darzuthun, dem Zeugen, der von dem guten Stück Ewigkeit glattgewaschen ist, das er um sich hat verrauschen lassen müssen. Balabanows nennt man diese Bilder, sie haben grosse Köpfe, deren Ausdruck die schabende Zeit in blöde Leerheit gewandelt hat. Die Arme sind ägyptisch steif dem Körper angepresst und vereinigen sich unter dem vorspringenden Bauche. Was nun noch an Stein bleibt, kommt den Beinen und Füssen zu gute. Aus dem Ganzen stammelt die ungelenke Zunge, gezwungen und gedrungen genug, eines Bildhauertemperaments, von dem die Schöpfer vieler Kaiser Wilhelm-Denkmäler nichts zu verraten wissen. Sie stehen am Wege wie Bettelmänner und einer liegt da wie ein Betrunkener. Im Winter, wenn die Steppe verschneit ist, sollen die Balabanows in ihrer steinernen Ruhe, von der Jahreszeit als wegwartende Schneemänner kostümiert in launenloser Zuverlässigkeit gute Dienste leisten. Freilich geleitet seit einigen Jahren eine Telegraphenanlage mit steifen Riesenschritten den Weg und läuft, wie sie schon von weitem kommt, noch weithin durch das ganze Donezgebiet. Sie hat den Dienst dieser Braven der Urzeit entbehrlich gemacht. Im Schneesturm, der hier schaurig wüten, im Sonnenbrand, der gleichfalls gnadenlos brüten kann, stehen sie mit der bescheidenen Wichtigkeit von Leuten, deren Würde die Reserve nicht schadet. Angesehen oder übersehen, sie wissen wer sie sind, umschlingen Einer wie Alle ihre Bäuche und gefallen sich wie Einsiedler in der Geberde des Selbstgenügens.

Die Telegraphenstangen schreiten voraus und steigen nun schon zum zweiten oder dritten Mal über einen Wall, bei dem wir das Gefühl hatten, mit ihm die Höhe des Rückens zu überwinden. Wir denken nun die letzte der Stufen zu beschreiten, in denen sich die gewaltige Landmasse auftreppt. Schon grüssen wir jenseits das Ergiessen des Geleisstroms in das weite Tal, in dem Konstantinowka liegt. Aber wie beim langsamen Dehnen des Horizonts die Höhe hinterwärts vergleitet, baut sich vor dem Blick in der Ferne eine neue Erdstufe auf und der Lauf der Geleise geht, unbeschleunigt vom Fall der Fläche und einer niederziehenden Gewalt der Thaltiefe, weiter. Die Freitreppe ist um eine Stufe von mehreren Kilometern Länge reicher geworden und die Rösslein müssen viel tausend Huftritte mehr verstreuen, als sie sonst nötig gehabt beim munteren Abtreiben von der Höhe ins Thal.



Allerlei Fuhrwerk zieht vorüber. Zuerst ein ländliches Gefährt, auf dem junge Burschen wie Gefangene sitzen, begleitet von Polizisten und bärtigen Bauern, den Dorfältesten, die der Regierung bei der gewaltsamen Aushebung von Rekruten helfen müssen. Ein peinlich zu betrachtender Aufzug, denn die Zeit winkt aus ihm mit wüster Geberde und die Gegenwart redet in grellem Ton ein paar überhastete Erklärungsworte, wertlose Entschuldigungen auf wortlose Anklagen. Die Balabanows glotzen verständnislos darein. Und noch eine andere Zeit tritt auf den Plan, von ihrer Art zu zeugen. Die Überlandkutsche von Konstantinowka, von fern wie ein schwarzer Schrank anzuschauen, zottelt von vier nebeneinandergespannten Pferden gezogen heran. Mit einer Ungeniertheit im alten Geleise, als fühlte sie sich nicht von der Sonne des Jahres 1906 beschienen, die ihren altmodischen Aufputz behaglich ins rechte Licht setzt und ihr einen Schattenriss mit auf den Weg giebt wie ein Spottkonterfei zur Erheiterung für jedermann. Ein Biedermeierfuhrwerk wohlerhaltenster Art, ein Überbleibsel aus der guten, alten Zeit, behäbig und grotesk wie ein Urgrossvater-



gespenst mit Familienschirm, Mordszylinder und Vatermörder. Eine Geisterkutsche in der hellen Sonne mit ängstlich zugeknöpften Seitenwänden, als reisten lichtscheue Verdammte ihren täglichen Weg, in tiefster Verborgenheit vor Menschenaugen. Als hinge ihre Erlösung vom Ungesehenbleiben ab und von der Schnelle des Ortwechsels, so geisterhaft eilfertig spukt der alte Kasten vorüber, kaum, dass man sein Auge auf die Gesamtheit seiner Erscheinung eingestellt hat, ist er schon heran und vorbei. Man thut einen tiefen Atemzug als hätte Luft aus begrabenen Zeiten geweht, als wäre man einen Augenblick an den Dunstkreis jener alten Frauen und Männer getreten, deren Bilder uns aus der Jugendzeit gegenwärtig sind. Die im Munde unserer Eltern lebten durch Erzählungen, bei denen es eine Qual war, die halberloschenen Blätter des Familienalbums mit Geschichten, wie sie das Leben schon vor langen Zeiten in die Welt setzte, in Beziehung zu bringen. Die fangen nun an mitten auf der russischen Steppe aus der Erinnerung hervorzutanzen. Schattenbilder einer über andere Zeiten spottenden Sonne.

Dieser Tag schafft ein Rauschgefühl durch den Gnadenüberschuss seiner Wetterwunder. Die Erde geniesst eine stille Seligkeit und die beiden Himmelsgewaltigen, Sturmwind und Blendsonne, überlassen sich einem gegenseitigen Überbieten.

In die Falten des Sonnenmantels gehüllt fährt der Sturm übers Land und zieht die gebauschte Lichtseide rauschend durch die Himmelsräume. Die wenigen Wolken blenden herab und das zufliessende Blau des Himmels zerschmilzt an ihren Rändern. Drei Falken schwanken nicht weit voneinander über der Ebene und streben gegen den Wind vorwärts. Kunstvoll steuern sie, fast ohne Flügelschlag, langsam voran. Aber ein Fehlerchen im Richten und Winkeln gegen den Strom reisst sie augenblicklich um Meter zurück. Wie ein Mühlrad Wasser greifen ihre Schwungfedern die fliessende Luft, brechen ihre Wirkungsrichtung und machen klug das Schieben zum Ziehen. Sie lavieren wohl einmal allzuscharf und überschlagen sich dann, ein Blinken von Weiss und Braun, drei- oder viermal. Aber das Schosskind des Windes fühlt sich schnell ins rechte Wiegen zurück und schwankt nur bei stärkerem Drängen der Luft oder wenn ihr voller Atem einmal stockt. Was einer etwa hinter sich lässt, zerstiebt wie weisser Gischt im blauen Meer.

Die Wolken sind rechte „Himmelserscheinungen". Sie sind da, weiss und rund, aus der Atmosphäre geboren, in Herden oder einzeln verstreut, ohne Ankündigung oder Vorbereitung. Von balkenförmigen ein ganzes Floss im Osten. Es schwimmt auf einer mittleren Luftschicht und wir von unten sehen es, wo es auf ihr lastet, als



sanft gewölbtes Balkendach sich vorsichtig über den Horizont beugen und hinter ihm verschwinden. Und es behagt dem Blick, wie ein Fischlein der Luft an der Bauchfläche dieser Wolkenschwimmer entlang zu streichen und durch die Schatten ihrer Leiber und durch den einfallenden Sonnenschein ihrer Lücken im Ineinanderdrängen geheimnisvoller Farbenströme hinzuwimmeln. Ein grosser Raubvogel saust heran in unsern Sehbereich und schwingt sich auf der anderen Seite eilig wieder hinaus. Es ist der Sohn des Sturms. Väterliche Weitschweifigkeit wohnt in ihm und auch seine Sehnsucht heckt in der weiten Ferne. Er sucht sie und stürmt ihr nach. Aber immer weicht sie vor ihm, immer nährt die Ferne sein ungestümes Verlangen und von ewigem Sehnen schwillt seine Seele. Dem Menschen, der ihm nachblickt, treibt er den verborgenen Überdruss an der schon gewohnt gewordenen Zufriedenheit heraus und lehrt ihn das Glück des Ungenügens und des brennenden Zehrens. Und die Herrlichkeit, dessen Locken dieses Brennen ist, wirft aufs neue ihrer Ahnung Schatten in seine Seele.

Von den Falken hat sich beim Kampf mit dem Sturm einer in unserer Nähe halten können. Er hat einige Krähen angelockt, die nun im Wahn, sie könnten ihn treffen, ihre schwarzen Körper wie geflügelte Bomben nach ihm werfen. Er gleitet durch ihre plumpen Kreise und witzelt im haarscharfen Weichen über ihren Aufwand an weitausholendem Übelwollen und neckt ihren wütenden Ernst mit halbem Erbarmen durch spöttische Zirkelschläge um den Ort ihrer Fehlschüsse. Ironisch ruhend schaut er der Zwecklosigkeit ihres blinden Hastens zu.

Aber endlich, da unser Weg sich von der Höhe ins Tal hinabsenkt, beschert uns die Ferne die letzte Gabe dieser Fahrt. Jenseits der Tiefe die neuanhebenden Erdwellen tragen denselben Weg, nachdem er durch das Örtchen Konstantinowka gedrungen, wie er im neuen Lauf nach weiteren Zielen klarsichtbar dahinwallt. Der Weg, den wir nicht mehr fahren werden, zeigt sich uns winkend noch zuletzt in der ganzen Schönheit seines Daseins. Es klingt aus seinem Steigen die Melodie eines grossartigen Zuges, man glaubt von seinen Linien die Noten köstlich schwingender Rhythmen abzulesen. Sein Anblick ist das Echo des Glücks dieser Fahrt, sein weiteres Geschick und Treiben ist für uns mit der Wehmut der Verlassenheit übergossen. Das „Nie wieder“ verdüstert seinen Lauf und so wirft seine weinende Schönheit den herrlichsten Abschiedsblick herüber.



ÜBER FLIEHENDE GEWÄNDER UND FALTEN IM WINDE

EIN VORTRAG

VON

DR. GOTTFRIED SCHADOW

AUS DEM NACHLASS HERAUSGEGEBEN VON HANS MACKOWSKY

Unter den mancherlei Schwierigkeiten, womit wir Künstler zu kämpfen haben, gehören insbesondere die fliehenden Gewänder. Falten haben an sich weder Leben noch Bewegung, keine Leidenschaft findet dabei statt und dennoch ist nach der Meinung einiger Künstler fliehendes Gewand der Probierstein des Genies und die natürliche Darstellung schwebender Falten der Beweis einer deutlichen und glücklichen Phantasie.

Zu einer ruhigen bekleideten Figur kann man sich ein Vorbild machen. Entweder ist eine lebende Person so gekleidet oder wird vom Künstler nach seiner Idee bekleidet oder er bedient sich des Mannequins (der Gliedergruppe), und obwohl weder bei dem einen und dem andern die Falten sich ganz nach seinem Wunsche werfen, so ersetzt er durch inneres Schönheitsgefühl und Beurteilung das Mangelhafte.

Wenn Falten oder Gewänder durch den Widerstand der Luft in Bewegung gesetzt werden, so sind beide hier erwähnte Hilfsmittel nicht mehr verwendbar.

Vollkommen gut sind diese Vorbilder, um danach den Charakter des Gewandes zu studieren. Unter Charakter versteh ich hier (der ich als Bildhauer alles gerne mit Händen greifen mag) den eigentümlichen Bruch der Falten jeder Art von Zeuge: in dicken wollenen die breiten runden Falten, in seidenen die viele Luft fassende trianguläre scharfe Brüche usw.

In einer meiner vorigen Reden über den Michelangelo hab ich gezeigt, dass er so ein Verächter alles Gewandes war, dass es ihm nie einfiel, irgendeine besondere Art von Zeug vorstellen zu wollen; deshalb auch die Falten bei ihm meistenteils ganz phantastisch sind. Es ist leicht einzusehen, dass es ein eigenes Studium ausmacht, sowohl diese verschiedenen Zeuge richtig darzustellen, es sei nun in der Malerei, in der Skulptur oder Kupferstecherkunst, als auch solche auf eine schickliche Art anzubringen, wozu freilich die Kenntnis des Kostüms wenigstens solcher Völker nötig ist, die bisher im Gebiete der Kunst Vorwürfe geliefert haben.

Unter Kostüm verstehen wir die Sitten, Gebräuche und Trachten jeder Nation, insbesondere jedoch wird in der bildenden Kunst meist nur: die Trachten darunter verstanden. Nun ist das ein so weites Feld, dass es einem mit der halben Welt zu schaffen macht. Auch hebe ich für heut so zu sagen: nur einen Zipfel aus der ganzen Künstlergarderobe heraus, obwohl in der Praktik oder in der Ausführung den schwersten.

Wenn Falten in eine schwebende Bewegung kommen, so kann dies auf zweierlei Weise geschehen. Einmal durch die Bewegung der bekleideten Person selbst, es sei nun im Gehen, Laufen, Wenden, Tanzen oder Springen, das andere Mal durch die Bewegung der Luft oder den Wind; in beiden Fällen gilt dasselbe Prinzip, nämlich der Widerstand der Luft. Dieser Widerstand der Luft ist natürlich beim Winde am deutlichsten, und darum hab ich diesen Moment gewählt, weil ich mir schmeichle, meine Bemerkungen über schwebende Gewänder dadurch deutlich machen zu können.

Es ist vielleicht ein Übel zu nennen sowohl in der Kunst als auch überhaupt in der Philosophie, dass, um allgemein geltende Prinzipien aufzustellen, man immer zu individuellen Subjekten zurückkommen muss. Teils geschieht das, um die Anwendbarkeit eines solchen Prinzips zu zeigen, teils auch um dessen Geburt und Herkommen zu erweisen.

Meine werten Zuhörer und meine schönen Zuhörerinnen, ich rate Ihnen, sich mit mir in die Werkstatt des Künstlers zu verfügen. Wir werden sehen, was in seinem Kopfe vorgeht, wir werden sehen, was seine Hände machen.

Ein Freund des Schönen, der zugleich ein

Freund der Schönen ist, hat dem Künstler den Auftrag gemacht, ihm einige* weibliche Figuren auf dem Papiere zu fixieren, in leichtem Gewande, bei stürmischem Wetter, wenn der verwegene Wind die Falten von den Höhen der Glieder weghaucht und uns über die Gestalt und Verhältnisse derselben einen durchsichtigen Blick erlaubt.

Das erste sei also eine gegen den Wind gehende Figur.

In seiner Schule hat er (der Künstler) gelernt, auch bei bekleideten Figuren damit anzufangen, sich solche unbekleidet zu denken und ihnen so Stellung und Gebärde zu geben; und obwohl bei jeder Aufgabe das ganze Bild davon in seiner Phantasie schimmert, so zwingt ihn der Verstand dieses ganze wegzuschieben, um sich ungestört mit dem Gerüste einzulassen, welches hier die Richtung der Partien des menschlichen Körpers an sich sind.

Die erste Bemerkung ist diese, dass der Mensch bei starkem Winde einen andern Gang annimmt als bei ruhigem Wetter. Im allgemeinen will ich hier nur vom Gange anführen, dass jeder Mensch einen eigentümlichen hat, welches daraus erhellet, dass schon unser blosses Gehör ihn an bekannten Personen wieder erkennt. Noch grösser und charakteristischer ist die hieraus entspringende Mannigfaltigkeit für den Sinn des Gesichts. Stärke, Schwäche, Stolz, Bescheidenheit, Mut, Furcht, Erziehung und Alter — alles dieses bestimmt den Gang. Um allgemein zu reden, will ich beim Alter bleiben. Junge Leute gehen bei ruhigem Wetter folgendermassen: Sie stellen das schreitende Bein erst vor sich, wiegen den Körper bis zum Schwerpunkt hinüber, welches mit dadurch bewirkt wird, dass der hintere Fuss, welcher platt aufstand, den Hacken hebt. Im ersten Moment des Hackenaufhebens ist das ganze Bein gestreckt (worunter ich den Schenkel und die Röhren verstehe). Indem dasselbe Bein in die senkrechte Linie unter den Körper kommt, hat es zugleich den Moment der stärksten Biegung erreicht. Denn erstlich hat es hier den kürzesten Raum, und zweitens liegen die Zehen gegen den Hacken in vertikaler Richtung zur Erde gesenkt.

Hiervon will ich zwei Abweichungen anführen.

Einige hemmen die sich schräg schiebende Lage des Körpers, bleiben mehr gerade aufgerichtet, und heben in demselben Momente den Hacken des vorgeschrittenen Fusses, wodurch die ganze Figur abwechselnd Elevation bekömmt. Und dieses giebt das, was wir den hüpfenden Gang nennen. Andere, um dem gehobenen Beine im Momente der grössesten Kürze den nötigen Raum zu verschaffen, legen den Körper auf die Seite, und dieses giebt den watschelnden Gang.

Mehr will ich für jetzt nicht anführen. Um bald weiter zu kommen, erlaube man mir hier einen Sprung zu machen, und vom Gange alter Leute zu bemerken, dass sie damit anfangen, den Oberleib und Kopf vorzulegen; der Unterleib bleibt in senkrechter Richtung. Dieses giebt die Krümmung der Rückenwirbel. In demselben Momente nehmen vermöge den Gesetzen der Ponderation die Beine eine diagonale Richtung an. Dadurch bekömmt der Kopf des Schenkelknochens etwas von derjenigen Lage in der Pfanne, die er beim Sitzen zu haben pflegt. Die Beine werden nicht abwechselnd gestreckt und gebogen (denn darin besteht die Biegsamkeit, Gelenkigkeit), sondern bleiben in gleicher Krümmung, welches auch wegen der Steifheit im Fussgelenke recht gut angeht. Der Fuss bleibt, anstatt sich wie bei jungen Leuten heruntersenken, in beständiger horizontaler Lage, weswegen sie auch nicht hüpfen können. Dieses zuerst Vorwärtssenken des Oberleibes ist auch Schuld, dass alte Leute leicht fallen. Denn die Beine heben sich wenig über die Erde, stossen leicht an, stellen sich dann in dem gehörigen Momente nicht unter die überhängende Last, und so gerät der ganze Leichnam bald von der diagonalen in die horizontale Lage. Sehr alten Leuten ist deswegen der Stab unentbehrlich, denn hier ist der Oberteil beständig über den Schwerpunkt hinaus.

Dieses vom Gange Gesagte hab ich vorangehen lassen, um auf diejenige Attitude zu kommen, welche die Figur annimmt, welche gegen den Wind geht. Die Luft streift alsdann in horizontaler Richtung. Ob die Bewegung nach den Gesetzen der Mechanik der Luft die Kraft giebt, oder ob sie wirklich alsdann gedrängter ist — genug, wir fühlen den Widerstand, so dass wir uns nach Verhältnis der Festigkeit des Windes dagegen lehnen. Lehnen heisst sich mit dem Leibe aus dem Schwerpunkte herauswerfen. Jedoch geschieht solches bei jungen Leuten, mit gestrecktem Leibe ausser dem Kopfe, der mehr vornübersinkt, teils um die Augen und die Haut des Gesichts zu schützen, teils um die Haare auszuweichen, weswegen auch zuweilen der Kopf von der Seite gewendet wird, wie

* Hierzu im Manuskript die charakteristische Variante: „von den niedlichen Geschöpfen auf dem Papiere zu fixieren, die auf Spaziergängen und in Wind und Wetter in langen weissen Röcken umherziehen, und die der verwegne Wind uns in ihrem schönen Wuchse zeigt."



GOTTFRIED SCHADOW, STUDIE EINER TÄNZERIN. ZEICHNUNG

hier in der ersten Figur angemerkt ist. Auch sieht man öfters solche, die mit aufgerichtetem Gesicht dem Winde entgegengehen.

Vom Gewande ist viererlei zu bemerken. Erstens hängen Falten vermöge ihrer eigenen Schwere senkrecht herab. Durch den Widerstand der Luft, der eine horizontale Richtung hat, werden sie mitgenommen. Teilt man die Kraft beider Wirkungen, so entsteht die Diagonallinie. Zweitens von denjenigen Teilen des Körpers, die wir Künstler die äussersten Höhen nennen, treibt die Luft das Gewand weg, und dafür entsteht an den vom Widerstande der Luft entferntesten Teilen ein desto grösserer Zusammenfluss von Falten, gleichsam eine Gruppe. Drittens scheint es, dass die Luft an dem Ende der Gewänder nicht mehr ihre volle Kraft verwenden kann, denn diese kommen abwechselnd wieder in die senkrechte Linie. Viertens ganz freie Gewänder, die keinen Körper umschliessen, geben in der Luft in abgeteilten Distanzen horizontale und senkrechte Linien.

Die zweite Figur ist eine solche, die vom Winde getrieben wird. Hier lehnt sich der Körper rückwärts aus dem Schwerpunkte hinaus, ein Gang, der nur im Winde stattfinden kann. Etwas Ähnliches entsteht aber auch, wenn jemand rückwärts geht, nur kann alsdann der Körper nicht ruhig in der Richtung bleiben, sondern ist abwechselnd senkrecht und schräg.

Die dritte Figur hat den Wind von der Seite, welches ebenfalls ein kleines Hinneigen nach derjenigen Seite, wo die Luft herkommt, veranlasst.

Was wir in der ersten Figur sehen, nämlich das Zurückstreifen des Gewandes, indem der Körper voran ist und das Gewand zurückbleibt, solches sehen wir auch an laufenden Figuren bei ruhigem Wetter. Der Künstler kann über das Gewand selbst seine Beobachtungen im Winde weit besser anstellen, weil sich die Figuren langsam bewegen.

Bei schwebenden Figuren kann die Bekleidung zur Deutlichkeit beitragen, ob nämlich solche hernieder oder in die Höhe gehen. Allerdings muss die Attitude erst gehörig bedacht werden. Alsdann aber ist das Zurückbleiben der Falten von den äussersten Höhen der Figur die Anzeige von dem Zuge, welchen die Figur nimmt. Da aber in der Phantasie des Künstlers zu dem Bilde sich die Bewegung hinzufügt, wodurch nämlich in jedem Momente die Falten andere Brüche und Linien formieren, er dagegen nur einen einzigen Moment darstellen kann, so muss er mit vieler Promptitude wenigstens das Totale entwerfen; die Details lassen sich nur durch beständige Zurückrufung des ganzen Vorbildes ausführen.

Hieraus ist leicht zu ersehen, mit wie mannigfaltigen Schwierigkeiten die Darstellung schwebender Gewänder verbunden ist, und dass er (der Künstler) allem hier Gesagten nachkommen kann, ohne deswegen Gewand zu machen, welches wahr und schön ist.

Denn die Kunst ist ein Handwerk, in welchem man alle Regeln beobachten und dennoch etwas Schlechtes hervorbringen kann.

❁

Nachschrift des Herausgebers.

Die kleine Abhandlung, die hier zum erstenmal dem Druck übergeben wird, enthält, indem sie eines der schwierigsten Probleme bildender Kunst beleuchtet, Schadows künstlerisches Glaubensbekenntnis. Alle Kunst, so lautet dieses Credo, beruht auf der genauesten Beobachtung der Natur, die gleichsam mit philologischem Scharfsinn in die Vorgänge des Organismus eindringt, sich über Ursache und Wirkung einer Erscheinung, sowie über die Verknüpfung der einzelnen Stadien, die sie ausmachen, bis ins kleinste Klarheit schafft. Indessen, so schränkt der Meister umgehend den Wert dieser Erkenntnis ein, auch die genaueste Befolgung aller Regeln gewährleistet nicht die Güte und Schönheit eines Kunstwerks.

Das Notizbuch, in dem sich die Niederschrift vorfand, gibt keinen Hinweis auf die Zeit ihrer Entstehung. Dagegen enthält Schadows Schreibkalender vom Jahre 1804 unter dem 10. November die Notiz: „abends las ich in der Humanität vom Gange und den Falten im Winde". Die Humanität war eine schöngeistige Gesellschaft, die, 1796 gesiftet, sich jeden Sonnabend in einem Lokal der Royal York Loge versammelte, um den Vortrag eines Mitgliedes anzuhören.

Sehr beklagt der Herausgeber, die drei erläuternden Zeichnungen nicht aufgefunden zu haben. Vermutlich sind sie, ad hoc und in grossem Maassstab entworfen, gar nicht mehr vorhanden. Statt ihrer sei aus den Zeichenbänden des Berlinischen Künstlervereins die Studie einer Tänzerin beigefügt, die, gleichfalls zum erstenmal veröffentlicht, den Meister bei der praktischen Lösung des Problems vom fliegenden Gewande zeigt.



JOHN CONSTABLE, LANDSCHAFT, STUTTGARTER GALERIE

DIE NEUORDNUNG DER STUTTGARTER GEMÄLDEGALERIE

VON

HANS OTTO SCHALLER

Der Bestand der Sammlung ist zum erstenmal im Jahre 1902 durch Konrad Lange-Tübingen in grundlegender Weise geordnet und nach wissenschaftlichen Gesichtspunkten katalogisiert worden. Mit dieser verdienstvollen, von Lange im Nebenamt besorgten Arbeit war einem grenzenlosen Wirrwarr endlich ein Ziel gesetzt. Inzwischen konnte dank der Unterstützung des kurz vor Langes Rücktritt begründeten Stuttgarter Galerievereins Neuerwerbungen in grösserem Umfang als je gemacht werden. Ausserdem war den Professoren der staatlichen Lehr- und Versuchswerkstätten eine Reihe von Sälen der modernen Abteilung zur Ausstattung überlassen worden. Aber erst im Winter 1911—12 wurde dem durch diese Neuerungen immer dringender gewordenen Bedürfnis einer durchgreifenden Umhängung aller Bilder Rechnung getragen.

Photographie von H. Schalter, Stuttgart.

Es war für die Akademieprofessoren Ad. Hoelzel und Chr. Landenberger eine schwere und undankbare Aufgabe, das knappe, meist wahllos gesammelte und grösstenteils aus Mittelgut bestehende Bildermaterial in den von den Kunstgewerblern wenig zweckentsprechend behandelten Räumen künstlerisch befriedigend zu verteilen. Unter vielfachen Schwierigkeiten war vielleicht die grösste der Zwang, das Bildensemble nach der Wandbespannung, statt umgekehrt zu bestimmen.

Trotzdem brachten es Landenberger und Hoelzel fertig, den der Periode von 1870—1910 gehörigen Hauptbestand der Galerie in fast mustergültiger Weise zu hängen. Mit grosser Feinfühligkeit wussten sie das krause, noch immer nicht gründlich genug sanierte Material in einen farbig und formal befriedigenden Zusammenhang zu bringen. Einzelne Werke allerdings, so zum Beispiel die als Gegenstücke gehängten und auch als

solche unverträglichen Bilder von G. Igler und H. König dürften fehlen. Andere dagegen wie Kalckreuths „Waldenburger Herbstlandschaft", Uhdes „Abendmahl", „Feuerbachs Wasserträgerin" gewannen durch ihre Versetzung auf geeigneteren Wandgrund ein neues vorher nicht geahntes Leben. Auch des Schwaben Lambert Linders „Tanz im Dorfwirtshaus" (1873) fast noch überraschender als Defreggers frühe Bilder und ein glänzendes Beispiel mehr für die weittragenden Wirkungen von Courbets Münchener Aufenthalt, kommt besser als je zur Geltung; ebenso Reinigers reifstes Bild „Maskensouper" von 1855, Liebermanns „Altmännerhaus" von 1880, die beiden Stilleben Schuchs und Trübners „Alte Frau", Schönlebers „Vorfrühling", Landenbergers „Badende Buben" sowie einige andere tüchtige Schwabenbilder kommen ausgezeichnet zur Geltung. Prinzipiell wäre zu wünschen, dass so unnötig grosse Formate wie Weises „Mutter Erde" in dem abseits gelegenen Festsaal untergebracht würden und dass so wichtige kleine Bilder wie Louis Eysens zärtlich weich gegebener „Obstgarten" weniger versteckte Plätze erhielten. Auf andere Art schädigt der grosse lichte Slevogt von

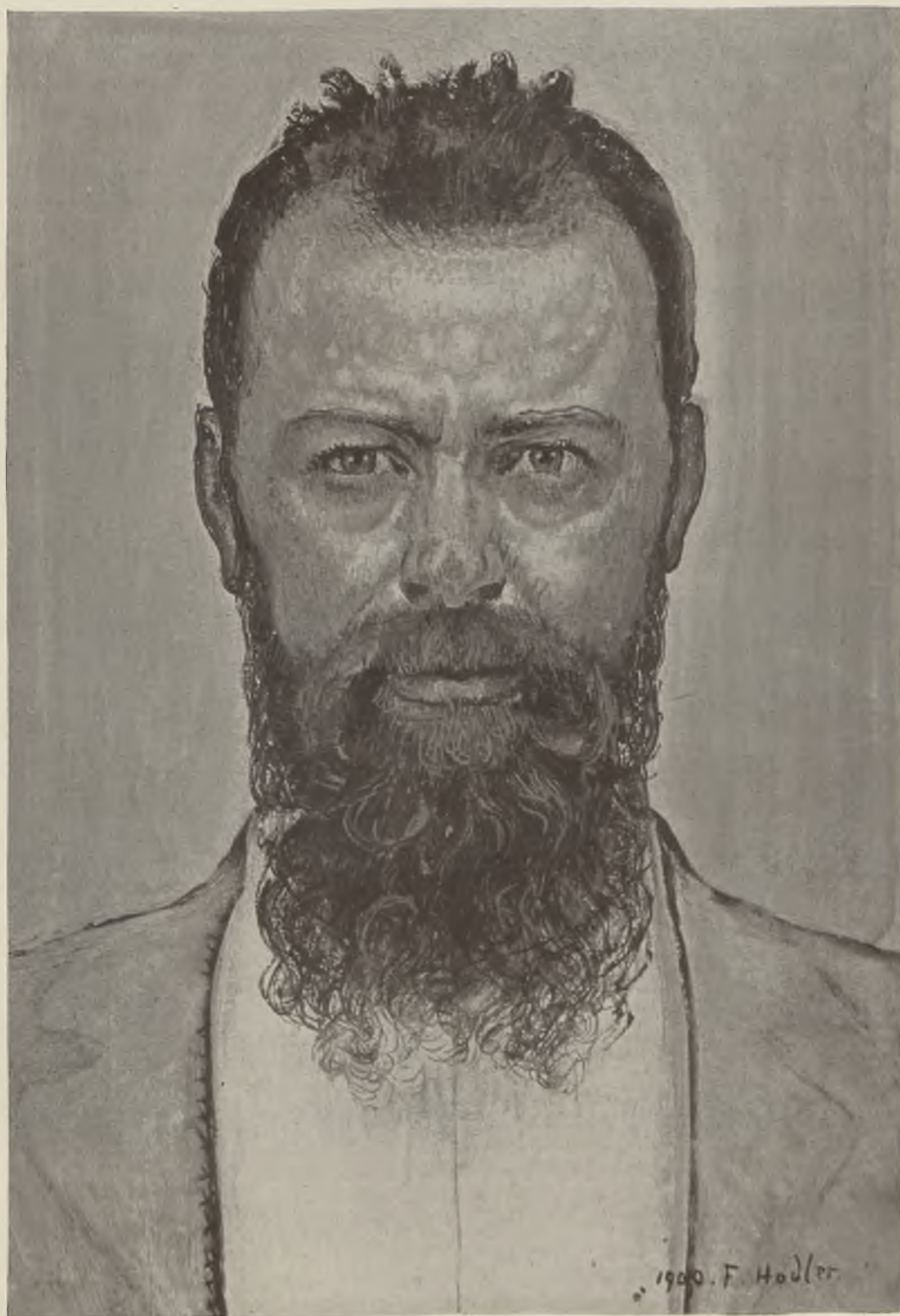


CLAUDE MONET, FRÜHLINGSFELDER

„Blühende Bäume" 1900, dessen Form und Farbe und herbe Naturfülle an Werke Daubignys erinnert. Was im besonderen Feuerbach betrifft, so ist die Lösung vortrefflich, seine „Iphigenie" am alten Platz im Blickpunkt des letzten Hauptsaales zu lassen, die „Wasserträgerin" aber mit der kostbaren Leihgabe König Wilhelm II. („Nanna", Abbildungen Kunst und Künstler Band IV Seite 452) in einem der Durchgangssäle so zu hängen, dass alle drei Werke, der gefährlichen Nachbarschaft von Reinigers dekorativen Impressionen entrückt, gleichzeitig überblickt und verglichen werden können.

Alle Hauptstücke der Sammlung, Menzels 1902 („der weisse d'Andrade") den Eindruck des Hauptsaals im allgemeinen und Pleuers schwärzliche Stimmungen im besonderen; vielleicht kann er später in dem Saal der Modernen untergebracht werden, den Hoelzel einrichten will und wo zu Constables zarter Landschaftskizze, zu Monets lichterfüllten Frühlingsfeldern (1887), zu Vuillards pikantem Interieur und den prächtigen Werken Hodlers und Leibls im Stuttgarter Kunstausstellungsjahre 1913 hoffentlich viele qualitativ und pädagogisch gleich wertvolle Gesinnungsgenossen kommen werden.

❀



FERDINAND HODLER, SELBSTBILDNIS

MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS H. O. MIETHKE, WIEN

Die Stuttgarter Sammlung ist in der glücklichen Lage, dem für das Ende des neunzehnten Jahrhunderts allgemeinen Aufschwung der deutschen Malerei eine spezifisch württembergische Kunstblüte „um 1800“ gegenüberstellen zu können. So sicher nun den beiden ordnenden und sichtenden Malern bei der Kunst ihrer Zeitgenossen und deren direkten Vorläufern die malerische mit der historischen Zusammengehörigkeit wie von selbst sich verband, so leicht konnte dieser Instinkt vor Werken einer um hundert Jahre zurückliegenden, schon ganz der Geschichte angehörigen Periode versagen. Der Eindruck dieser zweiten Hauptabteilung der neueren Gemälde ist denn auch keineswegs befriedigend. Es ist zwar (mit den einfachsten Mitteln) die Raumeinrichtung und Bilderverteilung wesentlich verbessert und auch in der Einzelanordnung sicherlich mancher Fortschritt erzielt worden. Aber ein zur Hälfte so sorgfältig und mit so viel Geschmack durchgeführtes Werk steigert naturgemäss die Ansprüche auf konsequente Vollendung.

Die Grundsätze, die bei der Anordnung der älteren Meister hätten bestimmend sein müssen, sind von Lange im Vorwort des Katalogs (zweite Auflage 1907, Seite 35) mit wünschenswerter Deutlichkeit bezeichnet worden. Hier hätte den Malern der zielbewusste Wille eines für künstlerische Qualitäten empfindlichen oder zum mindesten in der Galeriepraxis geschulten Kunsthistorikers ergänzend an die Seite treten müssen. Ein so übles Historienbild zum Beispiel wie Karl Nahls Theaterkulisse zu „Wallenstein und



FERDINAND HODLER, SCHWEIZER LANDSCHAFT
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS O. H. MIETHKE, WIEN

Seni" gehört ins Magazin. Vor allem aber: es geht nicht an, direkt neben ein fast überlebensgrosses Schlachtenbild, auch wenn es so passabel gelöst ist wie Faber du Faures 1881 gemalte Episode bei Coeuilly, ein formal so reifes und malerisch so starkes Bild wie Schicks „Frauenporträt" von 1802 zu hängen. Es verletzt, wenn eine so zärtliche glatte Harmonie in Schwarz, wie sie Canzis 1834 unter Ingres in Paris gemaltes Herrenbildnis zu geben weiss, durch die laute Blumenbuntheit eines modernen Dekorateurs zerstört wird. Und es wirkt wie ein Faustschlag ins Gesicht, wenn mit der stillen, kühlen, abgeklärten Welt der schwäbischen Davidschüler die afrikanische Pseudoglut der Makartschen „Kleopatra" zusammenplatzt. Gottlieb Schicks 1802—03 in Rom entstandene, noch zartfarbige und relativ lichtwarme Davidkomposition (formal der Anfang seines Endes), die ihres Schöpfers Ruhm begründet und deren wohldurchdachtes Kompositionsschema bei Cornelius, bestem Bartholdyfresko Pate gestanden haben mag, verträgt Makarts Fanfarenstösse wahrlich nicht.

Die „Kleopatra" mag, falls man sie nicht missen will, mit der nicht weniger grossen, formal noch flaueren „Kreuzabnahme" des späten Neher im „Festsaal" prunken. Dagegen könnten von den vielen Kartonzeichnungen Nehers, die seither statt in den Magazinen zu lagern, den Korridor erfüllten, jene drei Szenen zu Goethes „Wilhelm Meister" und zum „Götz" für den Schwabensaal ausgewählt werden, die ihres Schöpfers einst so starke, gleich Julius Schnorrs Talenten in Italien und am illustrierenden Fresko zu Grunde gegangene Begabung noch am ehesten bezeugen. Vor allem aber müsste dem strengsten dieser Klassizisten, dem einzigen, der seine Figurenszenen wenigstens zeichnerisch mit Natur zu erfüllen wusste, der von Makart zu Unrecht besetzte Ehrenplatz des Schwabensaales eingeräumt werden. Es wäre ein entschiedener Gewinn für die Galerie, wenn als zweites Bild des Biberachers J. F. Dieterich (1787—1846) unvollendete Monumentalkomposition von 1826 (entstanden in Rom im Anschluss an Cornelius, Overbeck und Schnorr), die sich jetzt in einem Nebensaal des Neuen Schlosses befindet, der Sammlung geliehen werden könnte. Die deutsche Kunst jener Zeit ist nicht eben reich an solchen Werken. Dass auch Dieterichs starke, bei J. B. Seele geschulte Begabung an den unkünstlerischen Forderungen ihrer Zeit zerschellte, berechtigt nicht, sein bestes Frühwerk, das innig schöne Emmausbild von 1816, einem schlechten Rottmann gegenüber in einem Durchgangsraum zu verbergen.


MAX LIEBERMANN, GARTEN AM ALTMÄNNERHAUS IN AMSTERDAM. 1880

Durchaus ungenügend schliesslich ist die Vertretung jener abseits der Klassizisten stehenden Meister, deren malerisch-realistische Werke erst die Generation von heute recht zu würdigen weiss. Die häufig überschätzten Bilder des Seeleschülers Schnizer, des Autodidakten J. B. Pflug-Biberach, (beide durch die Jahrhundertausstellung bekannt) sollten mit den Werken ihrer Geistesgenossen in einem gesonderten Kabinett vereint werden. Am dringendsten nötig wäre die Beschaffung einiger Werke von J. B. Seele selbst (1774—1814), der an produktivem Temperament fast alle seine schwäbischen Zeitgenossen überragt hat und mit Recht des kunstsinnigen Königs Friedrich I. besonderer



WILHELM TRÜBNER, ALTE FRAU

entwickelt und in einem farbigschönen Spätwerk, dem grossen (1810 gemalten) Stierbild im Schlösschen zu Weil mit erstaunlicher Selbständigkeit die Traditionen Potters verarbeitet. (Der durch starke Anlehnung an Cuyp auffallende, bislang fälschlich dem Steinkopff zugeschriebene „Schwarze Farren" der Weiler Sammlung ist ein grosszügiges, in den neunziger Jahren des achtzehnten Jahrhunderts entstandenes Jugendwerk des Karlsruher Hofmalers Karl Kuntz.) Gleich Steinkopff könnte auch Stirnbrand, das österreichische Findelkind, dessen kleine Tafeln trotz ihrer spröden Farbe den Geist Waldmüllers atmen, — sein wie die meisten Stirnbrande in schwäbischem Privatbesitz befindliches Selbstbildnis von 1820 hat bekanntlich auf der Jahrhundertausstellung Aufsehen erregt — weit besser vertreten sein. Entdeckungen dieser Art, alle nicht nur für Württembergs Kunstgeschichte von Bedeutung, wären noch manche zu machen. Einer wenig späteren Zeit gehören Wilh. Pilgrams erstaunliche Jugendwerke an, die gleich den Bildnissen seiner begabten Schwester Sophie völlig in Vergessenheit geraten sind. Wie Stirnbrands in Stuttgart gemaltes Selbstporträt noch unter dem frischen Eindruck seiner Pariser Erlebnisse entstanden ist, so zeigt auch Pilgrams bestes Werk von dem starken Aufschwung, den seine später an dekorativen Arbeiten jeglicher Art ganz verflachte Begabung in Frankreich genommen. Leider scheint er mit den 1841 (zehn Jahre vor Courbets ersten Thaten!) gemalten, thematisch und formal gleich genialen „Drei Vagabunden" all sein Können auf einmal verausgabt zu haben; das grosszügige malerische schlechtweg verblüffende Bild war in den fünfziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts als Lithographie weit verbreitet; hoffentlich wird es später einmal in den Besitz der Landesgalerie gelangen können.

Liebling war. Die Kunstgeschichte hat diesen ausgezeichneten Meister strenger Bildnisse, rassiger Schlachtenepisoden und köstlicher Wachtstubenbilder vollständig vergessen. In den überfüllten Lokalen der Stuttgarter Altertümersammlung (deren kostbare Schätze hoffentlich in Bälde würdigere Räume erhalten), hängen unter der Decke Seeleporträte von hervorragendem Wert; noch wichtigere Werke seiner Hand sind im Neuen Schlosse verborgen. Auch Nehers Urgrossvater, ein gleich Seele nur von den wenigsten gekannter und geschätzter Porträtmaler aus der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts, fehlt ganz in der Stuttgarter Sammlung. Für J. F. Steinkopff (1737—1825) wird sich nach dem unbedeutenden Bildchen der Galerie niemand interessieren können; er hat sich vom Ludwigsburger Porzellangewerbler aus eigener Kraft zum Maler

Der 1782 geborene Tübinger Universitätsmaler C. F. Doerr endlich, ein kunstgeschichtlich Verschollener, wusste mit einer zeichnerisch gediegenen, malerisch überaus weichen Formengebung eine konsequent durchgeführte und erstaunlich zarte Lichtbehandlung zu verbinden. Von seinen ausgezeichneten Frühwerken sei in diesem Zusammenhang nur das erste genannt, das Bildnis einer jugendschönen Schwabenbraut, die er als Neunzehnjähriger gemalt hat.* In der Stuttgarter Galerie ist Doerr trotz dieser ganz ungewöhnlicher Talentprobe nicht vertreten.

❀

Es liesse sich thatsächlich kaum eine lockendere Aufgabe denken als den konsequenten Ausbau einer so gut fundierten Sammlung, analog zum Beispiel der Hamburger, der gegenüber die Stuttgarter in dem grossen Vorteil ist, über eine viel bedeutendere lokale Produktion verfügen zu können, die sogar der älteren Münchner überlegen ist. Fällt doch die prunkvolle Zeit des Herzogs Karl Eugen und die grosszügige Kunstpflege des Königs Friedrich I. kunstgeschichtlich in eine ungleich günstigere Periode als diejenige Ludwigs I. und II. von Bayern. Und um so fruchtbarer war die Stuttgarter Kunst um 1800, als dem selbstherrlichen Menschenverstand und dem gesunden Kunstinstinkt Friedrichs I. nichts ferner lag als eine Überschätzung seiner Klassizisten. Ihm war der strenge Scheffauer eher lieber als der vom Glück verwöhnte Dannecker, sein realistischer Seele wichtiger als die von den Literaten gefeierten Raffaeliten. Eine schwäbische Nationalgalerie also könnte geschaffen werden, welche die Berliner im Kleinen aufs Wertvollste ergänzen würde. Und die Lösung dieser Aufgabe wäre schon deshalb ein Leichtes, da ihr biographisch-literarischer Teil dank den ebenso exakten wie liebevollen, Kunstlose und Gerechte mit gleicher Milde umfassenden Quellenstudien Aug. Wintterlins im wesentlichen erfüllt ist. Was fehlt, ist eigentlich nur die entschiedene Betonung des künstlerisch Bedeutenden und seine im Gesamtzusammenhang gesteigerte Bewertung.

* Auf C. F. Doerr und J. B. Seele wird noch zurückzukommen sein.



KARL SCHUCH, STILLEBEN
MIT ERLAUBNIS DER KUNSTHANDLUNG K. HABERSTOCK, BERLIN

Wie wenig, aber leider, in der Stuttgarter Gemäldegalerie von dem Geiste Tschudis zu spüren ist, illustriert in bezeichnender Weise die Stellungnahme des derzeitigen Galeriedirektors zu dem Plane einer schwäbischen Jahrhundertschau, die gelegentlich der Eröffnung des Fischerschen Ausstellungsgebäudes, gleichsam als ein glänzender Befähigungsnachweis Württembergs, alle malerisch wertvollen Werke aus der Zeit von 1780—1880 hätte vorführen sollen, wodurch zugleich die dringend nötige Ergänzung der vorbildlichen Berliner Ausstellung gegeben worden wäre. Die Veranstaltung, der die Unterstützung und Mitarbeit fast aller Künstler und Kunstfreunde, Historiker und Kunsthistoriker des Landes gesichert war, scheiterte an dem aktiven und passiven Widerstand des Museumsleiters, der seine Räume mit der naiven Begründung verweigerte, eine unbekannte schwäbische Kunst existiere nicht, ja das vorhandene Material sei qualitativ derart ungenügend, dass er durch seine geschlossene Vorführung eine Schädigung der gleichzeitigen modernen Ausstellung befürchten müsse! Verglichen mit der Anekdote, die Lichtwark kürzlich über die Vorgeschichte der Jahrhundertausstellung erzählte,*, ist diese im Jahre des Heils 1912 geäusserte Meinung eines Galeriedirektors nicht ohne eine gewisse Pikanterie. Was dort ein im Grunde unbeteiligter Künstler sagte, sprach hier der Mann, der als „bester Kenner der Stuttgarter Gemäldegalerie" vom Staat bestellt worden ist, die Kunst des Landes zu sammeln und zu vertreten.

* Lichtwark, Über das Sammeln. Kunst und Künstler, Jahrgang X, Heft 5.



ADOLF MENZEL, MASKENSOUPER
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN



FRITZ VON UHDE, DIE DREI MODELLE



LEOPOLD VON KALCKREUTH, ÄHRENLESERINNEN

MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN, A.-G., MÜNCHEN



LEOPOLD VON KALCKREUTH, WALDLANDSCHAFT

HANDEL UND HÄNDLER

VON

JULIUS MEIER-GRAEFE

I

Es giebt zwei Dinge: den Händler, eine höchst persönliche Tatsache, über die man Romane schreiben, die man kennen und, wenn man sich viel Mühe giebt und die notwendige Zeit und Lust dazu hat, durchschauen lernen kann; und zweitens den Markt, eine unpersönliche Sache, von der man wenig, fast gar nichts weiss, eine Statistik, auf die man sich nur mit grösster Vorsicht verlassen darf, ein Begriff vage wie der Begriff des Publikums, der Unsterblichkeit, des Schönen und ähnlicher Dinge. Es giebt eigentlich streng genommen, keinen Markt, sondern nur Händler; Händler und Liebhaber, was heutzutage, wenigstens in den entscheidensten Kunstzentren, zumal in Paris, fast dasselbe ist.

Natürlich regieren im Kunsthandel theoretisch dieselben Faktoren wie in jedem Handel und das Gesetz von Angebot und Nachfrage entscheidet hier



J. F. STEINKOPFF, STIER. 1810
SCHLÖSSCHEN WEIL BEI ESSLINGEN

wie überall. Praktisch differenziert sich alles in höchst komplizierter Weise und wird, mindestens dem Anschein nach, so anders als auf den anderen Gebieten des Kaufmanns, dass man geradezu Ausnahmegesetze aufstellen könnte. Der Wert um den es sich handelt, ein Wert, der aus einer besonderen Aufbietung der Persönlichkeit entsteht, scheint als Zeichen dieser Herkunft etwas rein Persönliches zu behalten, das jede sachliche Qualifikation ungemein erschwert, wenn nicht in vielen Durchschnittsfällen geradezu ausschliesst. Dasselbe Werk hat zu verschiedenen Zeiten ganz verschiedenen Wert, nie nach dem Tode des Künstlers den, den es zu seinen Lebzeiten hatte. Und dasselbe Werk hat zur gleichen Zeit in den Händen verschiedener Besitzer ganz verschiedenen Wert. Diese Besitzerfrage zumal macht das Problem verworren.

Im Kohlen- oder Eisenhandel entscheidet im wesentlichen die Kohle und das Eisen. Die Ware kann mehr oder weniger geschickt verkauft werden, es giebt Konjunkturen. Es kann einer grosse Dummheiten machen, zum Beispiel wenn er ein Erzfeld auf Grund mangelhafter Bohrungen zu niedrig oder zu hoch bewertet, und gute Coups, zum Beispiel, wenn ein Friedländer eines schönen Tages alle Kohlen Oberschlesiens in seine Hand bringt und die Abnehmer auf ihn angewiesen sind. Auch da giebt es allerlei Komplikationen. Aber eines wenigstens steht fest: die Qualität der Kohle. Auf die Analyse der Kohle hat auch der genialste Friedländer nicht den allergeringsten Einfluss. An den Zahlen des Laboratoriums ist nicht zu rütteln. Gerade die Qualität des Kunstwerks aber, sicher an sich ein ebenso unerschütterlicher Wert, bleibt ewigen Kontroversen unterworfen, denn nur wenige Menschen vermögen ihn mit Sicherheit zu erkennen. Und Unberufene, die über geeignete Laboratorien, alias Museen verfügen, massen sich Urteile an, die mit der Bestimmtheit zahlenmässiger Analysen geschmückt sind und delirierender Willkür entspringen. Drei Geschichten über Bilder eines Meisters im Zeitraum eines Jahres: Im Rembrandtwerk Bodes figuriert unter Nr. 218 ein „H. Franziskus", der früher in der Sammlung d'Orléans gewesen sein soll. Im vorigen Jahre erscheint ein Bild des gleichen Motivs, das dem Kupferstich der Galerie d'Orléans augenscheinlich besser entspricht. Das Gemälde wird der National Gallery in London angeboten. Der Kauf ist dem Abschluss nahe. Da erscheint der Generaldirektor des Berliner Laboratoriums, Verfasser des Rembrandtwerkes, und erklärt das Bild für unecht. Sein Prestige in italienischen Werken hat seit der Lionardo-Affäre eine leichte Einbusse erlitten; in Sachen Rembrandts; wo es von Fällen à la Flora wimmelt, ist es noch omnipotent. Der Verkauf kommt nicht zustande. Das Bild ist entwertet. Der treffliche Sedelmeyer erwirbt es für ein Butterbrot und verkauft es um einen recht stattlichen Preis an Herrn v. Nemes. Nemes lässt Bode eine Photographie des Bildes vorlegen, und nunmehr bestätigt Bode feierlich die Identität des Werkes mit dem Bilde der Galerie d'Orléans. — „Die alte Frau, die das Huhn rupft", früher in der Sammlung der Madame Levaigneur, Paris, Rembrandt genannt und ein wahrer Hohn auf Rembrandt, wurde auf der Vente des Baron Beurnonville im Jahre 1884 als attribué à Rembrandt für 14000 Fr. verkauft, ein dem Werte eines mässigen Schulbildes durchaus entsprechender Preis. Durch den Katalog der Vente Levaigneur im Jahre 1912 erfuhr die erstaunte Welt, Bode habe das Bild für Rembrandt erklärt und sogar datiert. Die vier Zeilen mit dieser Nachricht brachten der Besitzerin 475 000 Fr., die der einsichtige Händler Kleinberger nebst 10 Prozent Zinsen richtig und nicht zu seinem Schaden gezahlt hat. — Konsul Weber in Hamburg

kaufte seiner Zeit „die Ehebrecherin vor Christus“ auf Grund einer Analyse Bodes, von Sedelmeyer in Paris für eine recht erhebliche sechsstellige Summe. Das tieftraurige Bild galt selbst in der Heimat Bodes nicht für echt und fand deshalb auf der denkwürdigen Auktion Weber in diesem Jahre keinen Liebhaber. Das Zettelchen mit der Analyse war verloren gegangen. Zum Glück war der vortreffliche Sedelmeyer wieder da. Er rettete den Schinken mit 40000 Mk., was für einen Rembrandt nicht zu viel ist. Sedelmeyer bringt ihn nach Amerika, und auf einmal ist wieder ein Zettelchen da. Herr Walker in Minneapolis, der schon allerlei Kuriositäten des Kunsthandels besitzt, soll 250000 Dollars dafür gezahlt haben. Für das Zettelchen. Es giebt verzweifelt viele Bilder mit Zettelchen und man kann den Sammlern dieser Kategorie nur empfehlen, sich die Papierchen sauber binden zu lassen. Eines Tages — fern sei er uns, denn es ist nicht abzusehen, was dann alles geschieht! — eines Tages werden sie vor den Papierchen sitzen wie der gehörnte Ehemann vor den Liebesbriefen der entwichenen Gattin.

Aber auch wenn man von den Gewalten solcher Laboratorien absieht, was leichter gesagt als getan ist, bleibt die Geschichte verworren genug. Die Instinkte der Sammler entziehen sich der Kontrolle. Sie sind alles andere nur nicht ästhetischer Art, wenigstens nicht bedingungslos ästhetischer Art, können es auch gar nicht sein. Es kauft jeder einmal ein mässiges Bild oder lässt einen wunderbaren Fund aus. Warum? Weil er an dem Tage schlecht gelaunt war, weil ihn seine Frau geärgert hatte, weil die Gicht im Fusse rumorte. Er kauft ein Meisterwerk nicht, weil es um drei Zentimeter das Sofa überschneidet oder weil er sonst den Cuyp weghängen müsste, den Cuyp, der gar kein Cuyp ist, den er selbst schon längst nicht mehr für einen Cuyp hält, aber ohne den er sich nun einmal den gelben Salon nicht denken kann, ganz abgesehen davon, was der einfältige X oder Y dazu sagen würde. Die Formatfrage ist wichtiger als alles andere. Die deutsche Malerei kann schon deshalb nicht in Paris heimisch werden, weil deutsche Formate in Pariser Zimmern undenkbar sind. Wo die Riesengemälde, die man alljährlich im Salon sieht, hinkommen, ist ein unlösbares Rätsel. Viele französische Meisterwerke, die seit den neunziger Jahren zu auffallend niedrigen Preisen nach Deutschland gelangt sind, waren nur so billig, weil sie das normale Format überstiegen. Der französische Sammler will mit seinen Bildern plaudern können und womöglich handgreiflich werden, pflastert am liebsten die Wand mit kleinen Stücken bis zur Decke, die zum Glück nicht hoch ist. Das Plauderbedürfnis ist nicht von der Möglichkeit des Betrachtens abhängig. Die wenigsten Bilder können gesehen werden. Man kennt sie.

Und dann die gewissen Trägheitsmomente. Da hing in London viele Jahre ein himmlischer Poussin. Nicht wenig Leute kannten ihn und wussten, er war zu haben. Er galt, man wusste nicht recht, warum, für ein Schulbild. Die paar hundert Pfund die man dafür verlangte, waren selbst für ein Schulbild nicht unerschwinglich. Und jeder sagte sich: übrigens ist es wahrscheinlich ein eigenhändiger Poussin. Nickte und sprach von etwas anderem. Poussin gehört nun einmal zu den Seltenheiten und deshalb interessiert sich niemand für ihn. Plötzlich kommt eines Tages ein fixer Pariser nach London, kauft das Bild zu einem viel höheren



J. B. SEELE, BILDNIS. 1811
SAMMLUNG SCHLEICHER



CAZNI, BILDNIS. 1834

Preise und verschwindet. Das Lachen schallt hinter ihm her. So eine Verrücktheit! sagt jeder der alten Kenner. Ein paar hundert Pfund hätten es auch getan. Nickt und spricht von etwas anderem. Der fixe Pariser verkauft das Bild dem Louvre zu einem richtigen sechsstelligen Galeriepreis. Der Louvre hängt das Werk in die Mitte des Poussin-Saals. Und nun nicken alle alten Freunde des Bildes. Wir haben es stets für das Meisterwerk Poussins gehalten.

„Dumm, wie ein Geschworener!“ pflegte mein alter Freund, der Staatsanwalt Dyhrenfurth zu sagen. Sie sind nicht alle so dumm; der Händler aber ist ihnen meistens über.

Eine Thatsache steht ausser Zweifel: die Teuerung auf dem Kunstmarkt. Die Werte steigen wie Luftballons. Und zwar die Werte aller Gebiete: Bilder, Skulpturen, Teppiche, Tapisserien, Möbel, Bibelots; Europa, China, Japan, Persien. Baron Schlichting in Paris besitzt eine Sammlung von 80 Tabaksdosen, von denen keine weniger als hunderttausend Francs wert ist. Spitzer besass eine flandrische Tapisserie, eine „Ruhe auf der Flucht“ 1,65 m breit, 2,12 m hoch, die er billig erworben hatte. Sie brachte 1893 auf der berühmten Vente Spitzer 72 000 Fr., und man fand den Preis übertrieben. Auf der Auktion Taylor in London, im Juli dieses Jahres, wurde dasselbe Stück für 204750 Fr. zugeschlagen und zwar von dem Pariser Händler Seligmann, der es nicht für seinen Privatgebrauch erstanden hat. Das Ereignis der verflossenen Saison, die Vente Doucet, ergab fabulöse Zahlen. Chardins „Faiseur de Chateaux de Cartes“, für das 1779 auf einer Vente 95 Fr. bezahlt wurden, brachte jetzt 330 550 Fr. Eine „Kinderbüste“ von Houdon (Sabine Houdon), für die die Experten 120000 Fr. angesetzt hatten und für die Doucet wesentlich weniger gezahlt hatte, wurde von dem Händler Duveen für 450000 Fr. gekauft. Eine kleine Terrakotta von Clodion „l'Ivresse du Baiser“ wurde für Dr. Henri de Rothschild für 205 000 Fr. gekauft und hat vor dreissig Jahren einige hundert Francs gekostet. Den höchsten Preis, 660 000 Fr., brachte das Pastellbildnis des Duval de l'Epinay von La Tour. Doucet hatte es vor einigen Jahren für 200000 Fr. von einem Händler gekauft, der 5200 Fr. dafür gezahlt hatte. Der Preis dieses La Tour ist bis heute der höchste, der je auf einer öffentlichen Vente in Paris gezahlt worden ist. Der Rekord der schwer kontrollierbaren Preise bei Privatverkäufen ist natürlich viel höher. Der bekannte Raffael Sedelmeyers wurde, wenn ich mich recht erinnere, für $2^1/_2$ Millionen verkauft.

Auch die Gesamtsumme der Vente Doucet war ein Rekord. Verkäufe von Sammlungen unter der Hand haben höhere Summen ergeben; so erzielten die Erben von Rodolphe Kann in Paris vor einigen Jahren etwa 25 Millionen für die Kannsche Sammlung. Unter den öffentlichen Auktionen steht Doucet mit über 14 Millionen an der Spitze. Die Vente Spitzer brachte es auf $10^3/_4$ Millionen, die Vente Lelong, vor zehn Jahren, auf $9^1/_2$. Doucet hat etwa vier Millionen für seine Sammlung ausgegeben und vor zwanzig Jahren, damals sehr bescheiden, zu sammeln begonnen.

Die Steigerung des Wertes ist auf allen Gebieten ungefähr die gleiche. Natürlich geht die Progression, heute wenigstens noch, langsamer, wenn die sechsstellige Zahl erreicht ist. Manchmal setzt sie aus. Es ist die Frage, ob der Louvre für den berühmten Murillo „Die unbefleckte Empfängnis der Jungfrau“, für den er im Jahre 1852 auf

der Vente Soult 615000 Fr. gezahlt hat — Rekordpreis für Pariser Auktionen bis 1912 — sein Geld heute wieder bekäme. Keinesfalls dürfte er auf Verzinsung rechnen.

Ich werde noch viele Zahlen zitieren, auch solche, die uns mehr interessieren. Wenn man einmal angefangen hat, liegt kein Grund vor, aufzuhören. Es ist ganz angenehm, mit solchen Summen zu jonglieren. Man bildet sich unwillkürlich ein, es könnte doch aus Versehen einmal ein Milliönchen hängen bleiben. Es ist die Frage, beweisen die Zahlen etwas ausser der billigen Wahrheit, dass alles teurer wird. Das ist ein eigenes Kapitel.

II.

Es war vor fünfzig Jahren leicht, jedes Gebiet der Kunst, das heute die Liebhaber am meisten interessiert, in glänzenden Spezimen zu sammeln, ohne Millionär zu sein. Es war noch vor dreissig Jahren möglich, sogar noch vor zwanzig, wenn man gute Augen zum Sehen und gute Beine zum Herumlaufen hatte. Die Goncourts besassen unzählige Zeichnungen der Watteau, Fragonard, Boucher, Lancret, St. Aubin usw., die sie zum grössten Teil für wenige Francs, das Stück bei den kleinen Händlern am Kai der Seine gekauft hatten. Es war nach Abzug der zweifelhaften Blätter, die der übrig bleibende der Brüder in seinen letzten Jahren ein wenig leichtsinnig hinzufügte und die nachher der geduldige Vente-Stempel ausnahmslos legitimiert hat, die beste Privatsammlung des Dixhuitième. Doch nahm sie nur einen Teil der Villa des Boulevard Montmorency in Anspruch. Dazu kamen die Holzschnitte und Kakemonos Japans, schöne Keramik Japans und Chinas, eine vortreffliche Bibliothek und hundert andere Dinge. Und das alles hat die geistvollen Brüder spottwenig gekostet. Die Goncourts kannten Paris. Auf noch bescheidenere Art kamen die besten Sammlungen der neueren Franzosen zusammen. Henri Rouart hat für die seine, die demnächst unter den Hammer kommen wird, weniger ausgegeben als manches einzelne Bild der umfangreichen Sammlung bringen dürfte. Choquet hatte nicht das Budget eines kleinen Briefmarkensammlers. Er war ein Subalternbeamter in irgendeinem Ministerium. Sein Gehalt und die bescheidenen Zinsen seines Vermögens mögen zusammen 12000 Fr. jährlich ergeben haben. Seine grösste Ausgabe war die Miete für die Wohnung in der Rue Rivoli, an der Ecke der Rue Castiglione, für die er 1400 Fr. spendierte. Er kaufte zuerst bei den fliegenden Trödlern, die noch in den siebziger Jahren beim Louvre hausten, Zeichnungen von Clouet und anderen französischen Meistern und tauschte sie dann gegen Bilder Delacroix'. Es war ein Ereignis, als er einmal für einen Delacroix 600 Fr. ausgab. Schliesslich war er einer der ersten Käufer von Renoir und Cézanne; man weiss, mit welchem Erfolg. Choquet, Rouart und anderen Sammlern zeitgenössischer Kunst wie Gallimard, dem Vater des gegenwärtigen Besitzers der berühmten Galerie von Achtzehnhundertdreissigern, wie dem alten Bareau der sich nur auf Daumier beschränkte, wie Viau, Théodore Duret usw. kamen, sagt man gern, persönliche Beziehungen zu den Künstlern zu Hilfe. Doch haben viele andere sich der gleichen Hilfe erfreut,



C. F. DÖRR, MÄDCHENBILDNIS. 1801
BESITZER: PRÄSIDENT FRHR. V. KLÜPFEL



J. B. SEELE, WACHTSTUBE. 1800
SAMMLUNG SCHLEICHER

ohne sie zu nützen. Man verwechselt den Anlass mit der Folge. Wesentlicher als alle persönlichen Beziehungen ist der Blick für den kommenden Wert. Und weil diese Sammler, die man nicht mit den reichen Käufern, die den Marktpreis bestimmen — oder sich dazu bestimmen lassen — verwechseln darf, den rechten Blick besassen, deshalb kamen sie mit den Künstlern in persönliche Beziehung und wurden ihre Freunde. Keine persönliche Beziehung trieb Duret, nach Japan zu gehen und japanische Druckwerke zu kaufen. Schliesslich besass er die vollständigste Sammlung japanischer Bücher. Im Jahre 1898 hat er sie der Bibliothèque Nationale in Paris verkauft, eigentlich geschenkt. Er nahm 12000 Fr. dafür und hatte im Laufe von etwa zwanzig Jahren 60—80000 Fr. dafür ausgegeben. Heute wäre es nicht für das Zehnfache dieser Summe möglich, eine so vollständige Sammlung zusammenzubringen.

Auf solchen Gebieten wie in der Kunst des äussersten Orients, die früher für den Markt nicht existierten, ist natürlich die Steigerung des Wertes am höchsten. Für einen guten Druck von Utamaro, Harunobu, Sharaku zahlte man noch Anfang der neunziger Jahre 50 Fr. oder Mark und noch weniger. Freilich gab es Ausnahmen wie die berühmte Tänzerin von Harunobu oder das grosse Bad des Kionaga, das, wenn ich mich recht erinnere, im Jahre 1894 in einem vortrefflichen Exemplare für 6000 Fr. von Manzi beziehungsweise Joyant an Vever verkauft wurde. Dagegen ist zur selben Zeit oder ein paar Jahre früher manches Blatt, das heute so viel und noch mehr wert ist, für 10 und 20 Fr. verkauft worden. Mein Freund Jäger fand damals eine Menge vorzüglicher Drucke im Louvre, und zwar nicht in dem Museum, sondern in dem Kaufhaus dieses Namens, das eine Zeitlang schlechte und gute Drucke unterschiedlos zu 1 Fr. das Stück verkaufte. Die Blätter lagen in Riesenhaufen aufgestapelt und der, dem es nicht auf einen Nachmittag ankam, konnte sicher sein, eine Perle nach Hause zu bringen. Auch Berlin war damals eine gute Fundgrube. Der alte Pächter verkaufte mir 1895 ein Album mit etwa zwölf ganz unberührten Drucken von Harunobu mit erotischen Motiven. Ich zahlte 60 Mk. dafür und überlegte mir den Kauf eine ganze Weile. Pächter war ein idealer Händler und vielleicht der einzige originelle Typ, den der deutsche Kunsthandel unserer Tage hervorgebracht hat. Die Wellen des grossen Kunstmarkts trieben auch in dem gemütlichen Hinterstübchen der Dessauerstrasse, wo man neben den Schätzen des Orients manches unverhoffte europäische Meisterwerk fand, ihr Spiel, und es war nicht ohne Reiz, sie von diesem stillen Provinzwinkel aus zu beobachten. Pächter kaufte sehr billig. Einmal fand er in Wien bei einem Tapezierer einen sehr frühen enormen Buddha aus Bronze und erwarb ihn für etwa 100 Gulden. Es war ein fabelhaftes Stück, von sehr einfachen ausdrucksvollen Linien, breit und mächtig, ohne alles Exotische. Es wirkte wie eine frühgotische Heiligenfigur. Dieser Buddha war das Unglück Pächters.



EM. LEUTZE, FAMILIENBILDNIS
BES.: FRAU ANNA ROMMEL

Frank dafür gezahlt", erzählte mir Pächter strahlend. „Herr Bing ist ein kluger Mann". Darin hatte er recht. Der Buddha wurde das Hauptstück der Bingschen Privatsammlung in der Rue Vézelay und ging später für den hundert- oder zweihundertfachen Preis in amerikanischen Besitz über. „Ein kluger Mann, der Herr Bing!" sagte mir Pächter, als ich es ihm erzählte. „Denken Sie, als er die Bronze kaufte, fragte er mich, ob ich auch die Echtheit garantieren könne." Aber Bing kam der Buddha doch teuer zu stehen. Bei jedem Kauf, den Pächter bei Bing machte, erinnerte er den Kollegen an das Stück im Keller und hat es mit Zinsen wieder eingebracht. Er kaufte nur im Ramsch und mit Vorliebe Dinge, die sich sonst nur höchst vereinzelt verkaufen, stellte sich in arbeitsreichen Nachmittagen eine hübsche Kollektion in der Japanabteilung des Bingschen Hauses der Rue de Provence zusammen und ging dann still von hinnen. Bing kam vorbei. Das Kollektiönchen war, sagen wir, 50000 Fr. wert. Pächter erschien, hatte es sehr eilig und bot 20000 Fr., wurde ausgelacht und empfahl sich. Am nächsten Tag kam er wieder und fragte, wie es mit den 20000 Fr. stehe. Bing meinte, der Herr Pächter sei ein wenig verrückt, liess ihn stehen und redete mit Koechlin oder der Comtesse de Béarn über die neueste Entwicklung des modernen Stils, für die er zu seinem Unglück die Abteilung l'Art Nouveau gegründet hatte. So ging es acht Tage. Und am neunten zog Pächter richtig mit seinem ganzen Lot ab und hatte vielleicht 500 Fr. dazugelegt, weil er niemanden kränken wollte.

Er wurde vergeblich allen bedeutenden kunstgewerblichen Sammlungen Deutschlands angeboten, reiste überall herum und endete schliesslich in dem Keller der Dessauerstrasse, weil oben kein Platz war. Dort sah ich ihn einmal zufällig und Pächter flehte mich, wie jeden, der den Buddha sah, an, doch alles zu tun, um ihn von dem Unhold zu befreien, „Sie könnten ihn so zum Beispiel Ihrer Frau Tante schenken, oder wenn Sie eine Braut haben sollten". Er behielt immer noch Humor im Unglück. Als Frau Lührsen ihr schönes chinesisches Heim in der Kurfürstenstrasse auflöste, kam Bing nach Berlin und bei dieser Gelegenheit, glaube ich, tat er Pächter den Gefallen und nahm den Buddha mit nach Paris. „Er hat sogar ein paar hundert

Pächter konnte sich nur schwer an die Verfeinerung des Handels und ihre Konsequenzen gewöhnen; das heisst, er passte sich verhältnismässig leicht den höheren Verkaufspreisen an, aber blieb hartnäckig beim Ankauf. Er war ein geradezu genialer Käufer. Im übrigen ein Mann von sehr

grossem Scharfblick, mit guter Witterung, aber nichts weniger als exklusiv. Er kaufte ungefähr alles: Japan, China, persische Teppiche, Patente für Druckverfahren, Edelsteine, Briefpapier, Bilder von Manet, Degas, Signac und Liebermann und war der Leibhändler Menzels, bei dem er jeden Sonntag Morgen auf die Jagd ging. Früher hatte er einmal eine Bierbrauerei besessen, und sein Geschäft war eigentlich ein Buchverlag. Er schien aus einer so eben gegründeten Stadt zu kommen, in der sich Handel und Wandel noch nicht differenziert haben und derselbe Mann tausend verschiedenen Geschäften vorsteht wie die Hoteliers in Kalifornien. Ich riet ihm oft, eine strengere Auswahl in seinen Käufen zu treffen, und brachte ihn einmal, im Jahre 1895 oder 1896 zu Manzi, der damals wunderbare Drucke — viele kamen in die Sammlung Camondo — besass. Manzi war einer der ersten, die dem Bingschen Prinzip, es käme nur auf die durch das Alter malerisch verblassten Farben an, widersprachen und tadellos erhaltene Blätter in den Handel brachten. Pächter wurde es ungemütlich vor den strahlenden Dingern. Er fand, sie sahen wie nagelneue Fälschungen aus. Als er die Preise hörte, stand er davon ab und fragte nach Säbelstichblättern. Er pflegte die Stichblätter sozusagen nach dem Metallwert zu kaufen, zu Hunderten. Manzi sagte, er besitze ein halbes Dutzend. Pächter griff nach den Hut. Das lohnte sich nicht. Ich riet ihm, sich die Dinger doch einmal anzusehen. Manzi liess ein Écrin aus rotem Maroquin bringen. Darin lagen, schön eingepackt in Velour, die sechs schwarzen Eisenstücke nebeneinander; aus jedem Jahrhundert eines, vom zwölften angefangen. Zum Spass fragte Pächter nach dem Preise. Der überstieg für das Einzelstück sehr wesentlich die Summe, die Pächter für das Hundert anzulegen pflegte. „Ein sehr kluger Mann, dieser Herr Manzi!" meinte er auf dem Rückwege, „man sollte sich auch so ein Etui machen lassen. Ich habe ganz ähnliche Stücke zu zwei und drei Mark". Das Drollige war, dass er recht hatte.

Pächter war eine köstliche Figur. Er kam jedes Jahr nach Paris und sprach nicht ein Wort französisch. Sein Dolmetsch war ein junger begabter Italiener, der um Französisch zu lernen, in Paris lebte. Der zog vom Morgen bis Abend mit ihm herum und musste, so gut er konnte, die Händler des Wohlwollens Pächters versichern und ihnen stets aufs neue auseinandersetzen, dass seine Untergebote durchaus kein Ausdruck seiner Missachtung seien. Bei wichtigen Entscheidungen nahm Pächter selbst die Sache in die Hand, wohlverstanden auf Deutsch. Er behauptete, alle Pariser sprächen deutsch, sobald es sich um Moneten handle. Das Drollige war wiederum, dass er recht hatte.

Pächter hat viel für die Propaganda Japans und nicht wenig für die Hebung des deutschen Kunsthandels, namentlich der Preise Liebermanns vor zwanzig Jahren getan, und zwar sozusagen mit derselben Hand. Das ging so zu. Pächter und Liebermann tauschten miteinander. Liebermann nahm Drucke und Poterien, Pächter Skizzen. „Wie die Rakus in die Höhe gehen!" sagte Pächter eines Tages zu einem Bekannten; „heute habe ich 600 Mk. für einen Topf bekommen." Der Bekannte staunte nicht wenig. Für den Mitlebenden ist der gleichen immer so etwas wie ein Naturwunder. Zufällig kommt derselbe Bekannte nachmittags zu Liebermann. „Sie, ick sage Ihnen, passen Se uff, det Geschäft blüht. Ick werde sogar meine Skizzen los. Heute hat mir einer für eine Lausestudie 600 Mk. jejeben". Fortsetzung folgt.



WILH. PILGRAM, DREI VAGABUNDEN
BES.: SAMMLUNG W. WIDMANN



EDOUARD MANET, STILLEBEN

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET

VON

ANTONIN PROUST

Eine herzliche Freundschaft verband mich mit Manet bis zu seinem Tode; sie begann in unseren Kindertagen im Collège Rollin und schlug dann im Atelier Couture immer festere Wurzeln.

Manet war mittelgross und muskulös gebaut, seine breiten Schultern, die schlanke Taille, der rhythmische Gang und die gerade, freie Haltung verliehen seiner Erscheinung eine ganz eigenartige Eleganz. Selbst wenn er das Charakteristische seiner Haltung ins Komische übertrieb und die gedehnte Redeweise der Pariser Strassenjungen nachahmte, um vulgär zu erscheinen, wollte es ihm nicht gelingen: immer fühlte man bei ihm das Rassige heraus. Unter einer breiten Stirn setzte sich die Nase in gerader Linie fort, die etwas hochgezogenen Mundecken gaben ihm einen leicht spöttischen Ausdruck. Aus den kleinen, aber sehr lebhaften Augen sprach ein durchdringender Blick. Bis in die ersten Jahre seiner Jünglingszeit fiel ihm das

Antonin Proust war ein Jugendfreund und Studiengenosse Manets, der später Schriftsteller und dann Politiker wurde. Er war zeitweise Gambettas Sekretär, wurde von 1876—1889 in die Deputiertenkammer gewählt und war von 1881—1882 im Ministerium Gambetta Minister der schönen Künste. Als solcher verschaffte er Manet den einzigen Orden, den der Maler je erhielt. Diese Erinnerungen, die sich noch durch einige Hefte ziehen werden, sind zuerst in der längst eingegangenen, heute fast unauffindbaren „Revue blanche“ erschienen.
D. Red.

Haar lang und wellig von der Stirn zurück, doch schon mit siebzehn Jahren wurde der Haaransatz spärlicher; der Bart, der die Lippenlinie überschattete aber den mattweisen Hals freiliess, gab der unteren Gesichtshälfte einen sanfteren Ausdruck, zu dem die leichtergrauten, feinen Haare ausnehmend harmonisch passten. Es gab wohl wenige so verführerisch wirkende Menschen.

Trotz seines scharfen Geistes und seiner Neigung zum Skeptizismus hatte er sich seine Kindlichkeit bewahrt. All und jedes setzte ihn in Erstaunen, ein Nichts konnte ihm Vergnügen bereiten. Dafür nahm er alles, was mit der Kunst zusammenhing, so ernst, dass er in diesem Punkte geradezu unzugänglich war; in seinen Überzeugungen unerschütterlich und unantastbar, liess er keinen Widerspruch, nicht einmal eine Diskussion zu.

Während unserer Studienzeit in Rollin, lasen wir in einem Kursus bei unserem Geschichtslehrer, Herrn Wallon, dem Schöpfer der Konstitution von 1875, die Salons von Diderot. Ein Vorwurf, den Diderot gegen einige Maler seiner Zeit richtete, dass sie Dreispitze malten, die sicherlich dazu verdammt seien unmodern zu werden, veranlasste Manet zu dem ärgerlichen Ausruf: „Herr Gott, ist das dumm, man muss doch seine Zeit malen, das wiedergeben, was man sieht und sich den Teufel um die Mode kümmern".

Bei Couture brachte ihn die Art des Unterrichts zur Verzweiflung. „Ich weiss gar nicht, warum ich hier bin", pflegte er zu sagen. „Alles, was man vor Augen hat, ist lächerlich, das Licht ist falsch, die Schatten sind falsch. Trete ich ins Atelier, so scheint es mir, als komme ich in ein Grabgewölbe. Ich weiss wohl, dass ein Modell sich nicht auf offener Strasse ausziehen kann. Aber es giebt doch noch Felder, und wenigstens im Sommer liessen sich Aktstudien im Freien machen, denn das Nackte ist doch, will mir scheinen, das erste und letzte Wort in der Kunst."

Damals, es war im Jahre 1850, waren wir achtzehn Jahre alt. Das Atelier Couture zählte fünfundzwanzig bis dreissig Schüler. Es befand sich im Eckhaus der Rue Laval (jetzt Rue Victor-Massé) und der Rue Pigalle. Wie in allen Schülerateliers zahlte man einen monatlichen Beitrag, um nach einem männlichen oder weiblichen Modell zu arbeiten. Couture kam zweimal wöchentlich zu uns, prüfte unsere Studien mit zerstreuten Blicken, setzte eine Ruhepause an, drehte sich eine Zigarette, erzählte eine Anekdote von seinem Lehrer Gros und verschwand. Ab und zu, jedoch selten, kam einer der früheren Schüler des Ateliers: Puvis de Chavannes, Moeginot, Armand Dumaresq, Henry Hoffer. Hätte jemand die Diskussionen mit anhören können, die sich in solchen Momenten erhoben, so musste er glauben, dass das Heil der Kunst von dem Triumph des Ateliers Couture über das Atelier Picot, die Rivalen waren, oder von dem Übergewicht des Ateliers Picot über das Atelier Couture abhinge. Manet pflegte dann mit Achselzucken zu sagen: „Die Natur schert sich den Teufel um all das Zeug. Was ists denn weiter? Picot gehört zum Institut, Couture nicht. Er könnte es ebenso gut, das hängt einfach davon ab, ob einer ein Halbdutzend Leute mehr oder weniger oft besucht. Was geht uns das an?"

Nichtsdestoweniger machte er in der landläufigen Münze der Ateliers gern seine Witze über die Schüler von Picot, wenn sich die Gelegenheit dazu bot. Aber seine Spässe waren so lustig, dass ihm niemand darum lange gram blieb. Man liebte in ihm, ganz losgelöst von jeder Atelier-Parteifrage, den unermüdlichen Sucher, der aus allem etwas lernen wollte.

Es genügte ihm nicht, den Tag über bei Couture zu arbeiten, abends besuchte er die Akademie des alten Suisse, und Sonntags flüchtete er aufs Land in die Gegend von Fontainebleau, wo sich verschiedene Malerkolonien niedergelassen hatten. Wenn ihn auch die Arbeiten der Gäste von Marlotte und Barbizon ziemlich kühl liessen, so beurteilte er sie doch weniger streng als die Kunst seines Lehrers Couture. Als diesem einmal Manets Gesinnung hinterbracht wurde, sagte er ihm ziemlich grob, dass, wenn man mit seinem Lehrer unzufrieden sei, es wohl das Einfachste wäre, einen anderen zu nehmen. Als Manets Vater, davon hörte, machte er seinem Sohn bittere Vorwürfe. Er gehörte einer alten, gutbürgerlichen Familie an, deren Kultur sich in dem Kontakt mit dem Pariser Leben verfeinert hatte. Eine wohltuende Harmonie herrschte in seinem bescheidenen Heim der Rue Mont-Tabor. Das Mobiliar und die Kleidung des Mannes verrieten jene Neigung zum Einfachen und Massvollen, die das Merkmal des französischen Geschmacks ist, so dass die damals herrschende übertriebene Mode der sogenannten griechisch-römischen Anpassungen in ihm keinen Anhänger fand.

In Edouard Manet, der mit seinen beiden Brüdern, Gustav und Eugen, in diesem Milieu aufwuchs, kam die Geistesrichtung seiner Vorfahren zum vollen Ausdruck. Franzose bis ins innerste



EDOUARD MANET, DIE FRAU MIT DEN KIRSCHEN



EDOUARD MANET, DIE ALTEN MUSIKANTEN

Mark, brachte er eine Note in die Kunst, die seine Verachtung für das, was zur Zeit gefiel, mit seiner Verliebtheit in das, was vordem gefallen hatte, vereinte, und die vor allem sein leidenschaftliches Interesse für das ihn umflutende Leben zeigte. Zu einer Zeit, in der alle Welt nach Rom blickte, musste dieser junge Künstler, der ausschliesslich Paris sehen wollte, als merkwürdig, originell und interessant auffallen.

Überall hiess es: „Da lernt bei Couture ein gewisser Manet, der wirklich ganz Erstaunliches leistet, aber die Modelle haben's nicht leicht mit ihm".

Und in der Tat geriet Manet regelmässig am Montag, dem Tage, an dem man das Modell für die ganze Woche stellte, in Streitigkeiten mit den Berufsmodellen. Dubosc, Gilbert, Thomas l'Ours waren damals die berühmtesten. Sowie sie auf das Podium stiegen, nahmen sie der Tradition gemäss irgendeine übertriebene Stellung ein. „Ist's Euch denn unmöglich natürlich zu sein?" fuhr sie Manet an. „Haltet Ihr Euch etwa so, wenn Ihr ein Bund Radieschen bei Eurer Gemüsehändlerin einkauft?"

Eines Tages nahm Dubosc, der mehr als alle von der Heiligkeit seiner Mission durchdrungen war, eine Mahnung Manets gewaltig übel.

„Herr Manet," sagte er, „von Herrn Delaroche habe ich nichts anderes als Lobsprüche gehört, und es ist hart, von einem so jungen Mann, wie Sie, verkannt zu werden."

„Ich habe Sie nicht nach der Meinung des Herrn Delaroche gefragt, ich habe Ihnen die meine gesagt".

„Herr Manet", stiess Dubosc mit vor Aufregung bebender Stimme hervor, „so mancher hat mir Kompositionen zu danken, die ihm den Weg nach Rom bahnten".

„Wir sind nicht in Rom, und wir wollen auch nicht hin. Wir sind in Paris, und wir wollen auch da bleiben".

Des Streites müde, ging Manet darauf fort und erklärte, dass mit einem solchen Rindvieh nichts zu machen sei.

Endlich hatte er ein Modell gefunden, Donato mit Namen, der später wie ich glaube, Schauspieler in einem Boulevard-Theater und sodann Magnetiseur wurde. Zu Anfang ging alles nach Wunsch. Dann aber, als er mit den anderen Modellen in Berührung kam, streckte auch Donato die Brust hervor, straffte seine Muskeln und gefiel sich in heroischen Posen.

Manet war verzweifelt.

Eines Tages jedoch war es ihm gelungen, dem Modell Gilbert eine einfache Stellung aufzuzwingen, bei der er ihn sogar zum Teil bekleidet liess. Das war das Signal zum Kampfe mit Couture. Couture trat ins Atelier; ihm auf dem Fusse folgte Raffet, an seinen Blicken hängend, steif und kerzengerade, wie der Stock eines Fangbechers, in Erwartung seiner Kugel. Vor diesem halbangezogenen Modell brach Coutures Zorn los.

„Bekommt Gilbert sein Geld, damit er nicht nackt ist? Wer hat die Dummheit gemacht?"

„Ich!" sagte Manet.

„Na, mein armer Junge, Sie werden es nie weiter als zum Daumier Ihrer Zeit bringen." Manet blieb stumm.

Raffet schlich sich vor sein Bild und machte ihm Komplimente darüber.

In dem kleinen Restaurant Pavard, Rue Notre Dame de Lorette, wo wir uns zum Frühstück mit Murger, Barbey, D'Aurévilly, Baudelaire und einigen Schriftstellern der Butte trafen, wetterte Manet gegen seinen Lehrer. „Der Daumier meiner Zeit, na, schliesslich ist das noch ebenso gut wie ihr Coypel".

Ich nannte soeben Baudelaire, man pflegte zu behaupten, dass er einen grossen Einfluss auf Manet ausgeübt hat, jedoch ist das Umgekehrte der Fall. Baudelaire war zehn Jahre älter als Manet. Im Jahre 1845 war er zum erstenmal, im Alter von dreiundzwanzig Jahren, mit der Berichterstattung über den Salon vor der Öffentlichkeit erschienen. Noch im Jahre 1851 lieferte er die Kunstkritiken, aber die Zusammenkünfte bei Pavard und im Restaurant Dinocheau, von dessen Inhaber man sagte, dass er mit François I. die Ehre teilte, der Erhalter der Künste und Wissenschaften zu sein, die Gespräche, die er mit Manet an diesen Orten führte, die langen Zusammenkünfte, die er später mit ihm im Divan Le Peletier hatte, beeinflussten merklich seine Denk- und Schreibweise, und als im Jahre 1860 Manet und Baudelaire die besten Freunde waren, war Manet durchaus der beeinflussende Teil. Murger war gleichaltrig mit Baudelaire. Barbey d'Aurévilly, der bei unseren Zusammenkünften als Meister geehrt wurde, zeigte sich nur selten. Seine Sympathie gehörte dem anderen Seineufer, und dort speziell dem Quartier Latin. Beide hatten kein besonderes Interesse für Malerei, und der Sturm, der im Jahre 1850 durch die Ateliers ging, liess sie ziemlich gleichgültig.

Raffets Lob hatte Manet so wohlgethan, dass

wir am nächsten Morgen mit dem Frühesten bei diesem Freunde des Fürsten Demidoff vorsprachen. Raffet war schon zum Ausgehen bereit, er wurde im Louvre erwartet und schlug uns vor, ihn dorthin zu begleiten. Er führte uns geraden Wegs vor Rembrandts „Pilger von Emmaus" und zu den „Kavalieren" des Velasquez, dann blieben wir bei den Zeichnungen der Meister, hauptsächlich Watteaus und Chardins, wo wir mit Deveria, dem Schöpfer, der „Geburt Heinrichs des Vierten", zusammentrafen, mit dem er sich dort verabredet hatte.

Deveria führte uns zu Veronese und hielt eine begeisterte Lobrede auf die Italiener. „Unsere jungen Freunde", sagte nun lachend Raffet, „haben sehr brav dem Advokaten zugehört. Jetzt könnte der Maler ihnen sein Bild im Luxemburg zeigen." Dort waren wir nur kurz, Raffet machte Deveria einige Komplimente, in die wir einstimmten, was uns die Freundschaft und Protektion Deverias eintrug.

„Das ist ja alles sehr schön", sagte Manet, nachdem wir uns von Raffet und Deveria verabschiedet hatten, „aber ein Meisterwerk befindet sich im Luxembourg, und das ist die ‚Barke des Dante'. Wenn wir Delacroix besuchen wollten, so könnten wir, als Grund für unser Kommen, ihn um die Erlaubnis bitten, die ‚Barke' zu kopieren." „Nehmt Euch in Acht", sagte Murger, dem Manet unseren Plan beim Frühstück mitteilte, „Delacroix ist eisig."

Ganz im Gegenteil empfing uns Delacroix in seinem Atelier in der Rue Notre-Dame de Lorette mit vollendeter Liebenswürdigkeit, fragte uns nach unseren Lieblingen in der Kunst und nannte uns die seinen.

„Man muss, Rubens sehen, sich an Rubens begeistern, Rubens kopieren, Rubens ist der Gott."

Sein Schüler, Andrieu, der mit ihm arbeitete, begleitete uns heraus.

Als sich die Tür hinter uns geschlossen hatte, sagte Manet: „Nicht Delacroix ist kalt, seine Lehre ist eisig. Trotz alledem wollen wir die ‚Barke' kopieren. Es ist ein famoses Bild". Nach der ‚Barke' machten wir im Louvre eine Skizze der ‚Kavaliere' des Velasquez.

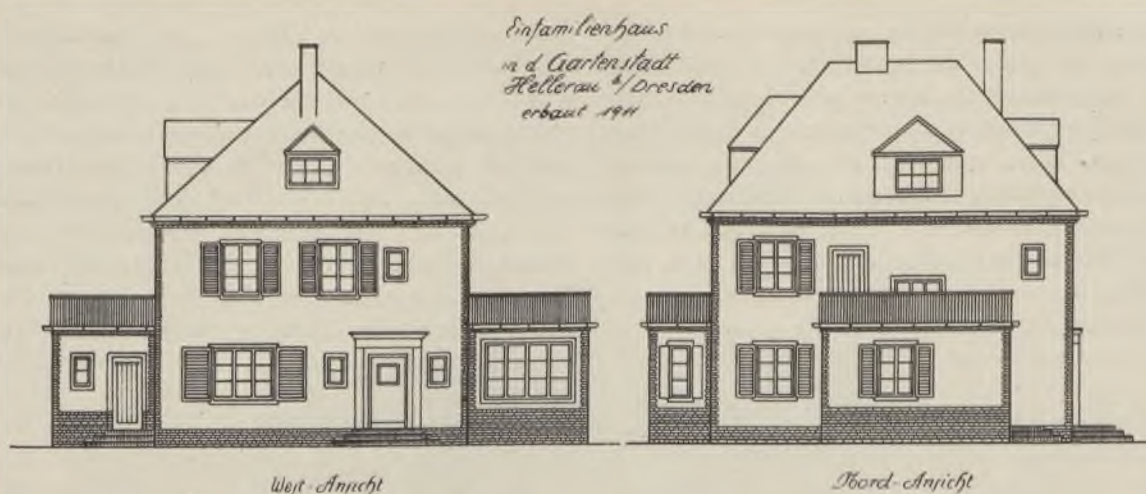
„Gottlob", sagte Manet, mit einem Seufzer der Erleichterung, „das ist reinliche Arbeit, das verekelt einem gründlich allen Mischmasch und alle Saucen".

Manet las wenig und schrieb gar nichts, aber er beobachtete scharf und sein Auge war derartig sicher, dass man sich fragen muss, ob die Regeln der künstlerischen Ausbildung, so, wie sie gang und gäbe sind, nicht geradezu eine verhängnisvolle Wirkung auf einen von Natur begabten Menschen ausüben müssen. Er bevorzugte — und zwar spreche ich von seiner Studienzeit, in der er Skizzen machte, die eben so vollendet im Ausdruck waren wie die durchgeführtesten Werke seiner letzten Lebensjahre — helle und ruhige Sujets.

War er sich seiner Sympathieen voll bewusst, so gilt das in nicht geringem Grade von seinen Antipathien. „Die erste Forderung der Klugheit an einen Maler", sagte er, „besteht darin, niemals durch die Rue Lafitte zu gehen; ist es aber absolut nicht zu umgehen, so hüte man sich davor, einen Blick auf die Schaufenster der Kunsthändler zu werfen."

Trotzdem gingen wir Beide eines Tages durch die Rue Lafitte, und ein Kunsthändler war es, der uns das Leben rettete. Es war in den Dezembertagen des Jahres 1851. Unser Ziel war der Boulevard; wir wollten sehen, was dort vorging; man hatte gerade einige harmlose Spaziergänger totgeschossen. Eine Abteilung Kavallerie warf sich in die Rue Lafitte und fegte alles was ihr in den Weg kam, über den Haufen. Der Kunsthändler Beugiet rettete uns das Leben, indem er uns in seinen halboffnen Laden hineinzog; es war die höchste Zeit. Zwei Tage später gingen wir mit unseren sämtlichen Ateliergenossen auf den Montmartre-Kirchhof. Die Toten, es waren Fünf- oder Sechshundert, lagen in Reih und Glied, mit einer Lage Stroh bedeckt, nur die Köpfe waren sichtbar. Die Beamten liessen die mit numerierten Einlasskarten versehenen Besucher, in Gruppen von zwanzig Personen, auf schwankenden Brettern zu Füssen der Opfer vorbeidefilieren. Von diesem schaurigstillen Anblick, in den von Zeit zu Zeit die herzzerreissenden Schreie der Unglücklichen hineintönten, die einen ihrer Angehörigen erkannt hatten, blieb uns ein so fürchterlicher Eindruck zurück, dass im Atelier, wo die Sorglosigkeit der Jugend sonst alles bespöttelte, des Besuchs auf dem Montmartre-Kirchhofe niemals Erwähnung gethan ward. Manet machte jedoch eine Zeichnung in schwarzer Kreide, die das Grauenvolle jenes Eindrucks wiedergab und legte sie in eine Mappe, ohne sie jemandem zeigen zu wollen. Schliesslich aber, glaube ich, überredete ihn einer unserer Kameraden, Chateauvillard, dazu, sie ihm zu schenken.

Fortsetzung folgt.



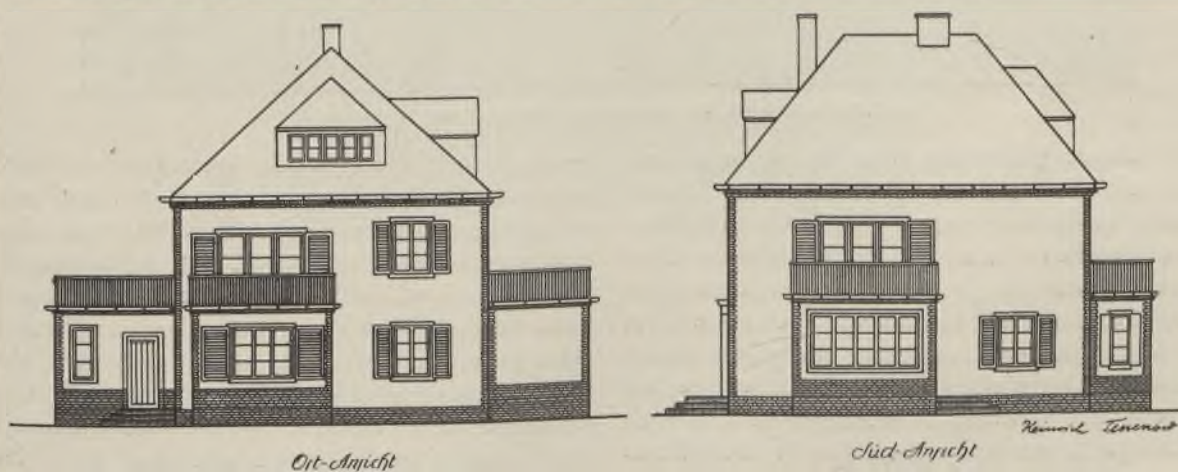
HEINRICH TESSENOW

VON

KARL SCHEFFLER

In der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts ist unserer Architektur in fast unerklärlicher Weise das am meisten geistige ihrer Elemente verloren gegangen. Die gestaltende künstlerische Empfindung verflüchtigte sich und nur das begrifflich zu Fassende blieb zurück; es ging den deutschen Architekten die Fähigkeit verloren, schöne Verhältnisse mit instinktiver Sicherheit zu treffen und einem zweckvoll gedachten Baukörper den Schein eines höheren Organismus zu geben. Es verschwand aus unserer Baukunst jene lebendig überzeugende Kraft, die wir meinen, wenn wir die schlichten bürgerlichen Wohnhäuser und Anlagen ländlicher Gehöfte aus dem Ende des achtzehnten und dem Anfang des neunzehnten Jahrhunderts als vorbildlich empfinden und die wir uns gewöhnt haben mit dem etwas hochtrabenden Wort Baukultur zu bezeichnen.

Die alten Wohn- und Arbeitshäuser unserer Grosseltern sind in wenigen Fällen nur Werke namhafter Architekten; in der Regel sind sie ohne Prätention von einfachen Maurer- und Zimmermeistern gebaut, mit Hilfe einer gefestigten Handwerkstradition. Es muss damals in den Werkstätten einen lehr- und lernbaren Kanon gegeben haben, eine Lehre von den Maassen und Verhältnissen, die in allen Berufsgliedern wie von selbst lebendig wurde, weil darin enthalten war, was der



HEINRICH TESSENOW, EINFAMILIENHAUS IN HELLERAU. VIER ANSICHTEN

Allgemeinheit als vernünftig, notwendig und schön erschien. Es giebt an den alten Gebäuden gar nichts Besonderes zu sehen: glatte Putzwände, ein schräges Ziegeldach, rechteckige Fenster- und Thoröffnungen, flache, zart profilierte Gesimse und zuweilen ein zaghaft gräzisierendes Ornament. Aber es haben diese Häuser eine Seele; sie haben in ihrer stillen Weise die bleibende Gültigkeit und das ewige Leben, weil die Harmonie ihrer Massen eine Empfindung berührt, die in Worte gekleidet etwa lautet: es muss so sein.

Nachdem Jahrzehnte eines bei so reger Bauthätigkeit nie erlebten Tiefstandes der Architektur verflossen waren, hat sich das Gewissen der Zeit wieder geregt. Es ist zuerst einer kleinen Vorkämpfergruppe und sodann einer grösseren Gemeinde zu Bewusstsein gekommen, in welch ungeheurer Unordnung die grossstädtisch gewordene Architektur sich befindet, und es hat sich ein leidenschaftlicher Wille zur Reform nach praktischer Arbeit umgesehen. Das Ergebnis dieser Selbstbesinnung ist jene bedeutende Bewegung in den architektonischen Künsten, der die Lebenden seit bald zwei Jahrzehnten nun zusehen. Heute lassen sich die Resultate der vom Kunstgewerbe ausgehenden, in der Baukunst ausmündenden Arbeit schon ziemlich deutlich übersehen. Und da zeigt sich nun, dass in der verhältnismässig kurzen Zeit schon alles fast gethan ist, was sich mit gutem Willen, redlicher Sachlichkeit, Einsicht und kühner Neuerungslust thun lässt, dass jedoch jenes Eine, wozu, neben aller Einsicht und Vernunft, eine naive Begabung für das Musikalische der Kunst gehört, noch nicht wieder gelungen ist. Von Seiten der Baugesinnung wissen die Neuerer sehr oft zu überzeugen, von Seiten der reinen Form aber überzeugen sie nur selten. Sie sind an die Bauaufgaben logisch-ethisch herangegangen, haben Grundsätze der Sachlichkeit, der Einfachheit, der Zweckmässigkeit, der Materialechtheit und auch der Formbehandlung verkündet und angewandt und haben sich dem Wollen nach neben die Baumeister der guten alten Zeiten gestellt. Der Sinn für Maass und Verhältnis, für das Musikalische der



HEINRICH TESSENOW, FREISTEHENDES ARBEITERHAUS IN HELLERAU

Baukunst jedoch liess sich logisch-sittlich nicht erwerben.

Es giebt unter den Reformatoren eine ganze Reihe starker Talente und echter Künstler, die sich fortgesetzt bemühen zu neuen schönen Kunstformen zu gelangen und das verloren gegangene Geheimnis wieder zu erringen, und die zum Teil auch zu merkwürdigen, bedeutenden Resultaten gekommen sind. Was ihren Resultaten aber den Charakter von etwas Allgemeingültigem nimmt, das ist eben das Merkwürdige, das Persönliche, das Originelle, das notwendig hineinkommen musste. Es zeigt sich, dass die Reformatoren selbst das erfolgreich Begonnene nicht über einen bestimmten Punkt hinausführen können. Es ist ihre Lebensaufgabe freie Bahn zu machen und neue Grundlagen zu schaffen; weil ihre Arbeit aber im wesentlichen erneuernd ist kann sie nicht auch zugleich ordnend sein. Die Ergebnisse ihrer Arbeit hören genau dort auf allgemein gültig zu sein, wo das zwecklos Schöne beginnt; ihre Arbeit sucht um so mehr das Persönliche, das Originelle, je mehr sie fühlen, dass sich ihnen das Endgültige versagt. Es kommt nun aber in der Baukunst — wie überhaupt im Leben — gar nicht auf Individualismus und Originalität an, sondern darauf, dass sich möglichst viele Individuen bis zu dem Punkt entwickeln, wo das Allgemeingültige geleistet werden kann und wo die Persönlichkeit völlig hinter die Sache zurücktritt. Um dessen fähig zu sein muss nicht nur das Individuum die Anlage zur Reife in sich tragen, sondern es muss die Zeit auch das Talent mit einem Willen zur Reife unterstützen. Die ersten Reformatoren hat die Zeit in ihrem Willen zum Revolutionären unterstützt; jetzt aber warten wir eines anderen Geschlechts, das als ein natürliches Müssen und als ein Nicht-anders-Können die Gabe der schönen ausdrucksvollen Maasse offenbart und bewusst ausbildet. —



HEINRICH TESSENOW, ARBEITER-REIHENHAUS FÜR EINE FAMILIE

Es scheint als ob sich in Heinrich Tessenow der erste ganz ernsthafte Vertreter dieser neuen Generation ankündigt, als ob er ein Baumeister ist, dem alles bisher logisch-sittlich Erkämpfte selbstverständliche Voraussetzung geworden ist und dessen Talent dahin gravitiert, die in einem höheren Sinnn „richtigen" Maasse wieder zu finden. Insofern unterscheidet sich dieser Architekt grundsätzlich von seinen Genossen.

Tessenow ist Mecklenburger. Er ist aufgewachsen in Rostock, in einer Gegend also, die reich ist an Beispielen jener alten bürgerlich-bäurischen Baukultur. Er hat das Bauhandwerk als Maurer und Zimmermann von unten herauf erlernt. Nicht als ein Hochschüler, der auch einmal einige Jahre praktisch arbeitet, sondern als ein Lehrling und Gehilfe, der nicht Aussicht hatte jemals aus dem Subalternen herauszukommen wenn nicht durch eigene Kraft. Seine Entwicklung über Baugewerkschule und Hochschule hat ihn nach München und Dresden geführt, dann in das Atelier von Martin Dülfer und endlich kurze Zeit zu Schultze-Naumburg. Er hat ein Werk über Einfamilienhäuser veröffentlicht,



HEINRICH TESSENOW, ZUSAMMENGEBAUTE EINFAMILIENHÄUSER FÜR ARBEITER IN HELLERAU

ist infolgedessen mit den Gründern der Gartenstadt Hellerau in Verbindung gekommen, hat in dieser Siedelung Arbeiter-Reihenhäuser und Einfamilienhäuser gebaut und ist schliesslich gewählt worden das grosse Institutsgebäude der Dalcrozeschule zu bauen. Seit dieses Haus vollendet ist, beginnt sein Name weiteren Kreisen bekannt zu werden.

In dieser fast nichtssagend klingenden Entwicklung, die aber reich gewesen sein muss an inneren und äusseren Kämpfen, ist für den Betrachter eine Situation besonders pikant. Die Situation nämlich Tessenow als Helfer Schultze-Naumburgs zu sehen. Schultze-Naumburg ist bekanntlich ein Maler, dem kluge Einsicht die Schönheit der alten Bauweise um 1800 erkennen liess, der darüber dann populär geschriebene, sehr bekannt gewordene Bücher verfasst hat, der in der Folge selbst in dem von ihm angeregten Sinne zu bauen versuchte und den ein unvernünftiger Erfolg im Laufe der Jahre zu etwas wie einen Empirehaus-Fabrikanten en gros gemacht hat. Da er Gestaltungskraft nicht eigentlich hat und doch mit Aufträgen überlaufen wird, ahmt er das vorbildlich Alte einfach nach, ohne vor Verballhornisierungen zurückzuschrecken. Dass sich in einem solchen ganz ungenialen Schaffensprozess das eigentlich Wertvolle, das musikalisch Edle der Vorbilder verflüchtigen muss, ist leicht einzusehen. Tessenow will das Gegenteil. Er will, was Schultze-Naumburg hätte wollen müssen; denn er verfährt so, wie jene bedeutenden Baumeister um 1800 verfahren würden, wenn sie heute lebten. Er hat die Tradition im Instinkt, im Blut, nicht im Gehirn; sie ist bei ihm Lebensrhythmus, nicht Tendenz.

Vergleicht man seine Bauten mit den vorzüglichen Arbeiten von Muthesius oder mit den ungleichmässigeren Bauwerken von Riemerschmid — der Vergleich liegt nahe, weil beide Architekten in Hellerau viel gebaut haben —, so wirken die Häuser dieser Beiden dem Blick des Laien zwar interessanter und reicher, dem endgültigen Urteil aber, gegenüber der Bestimmtheit Tessenows, immer mehr oder weniger naturalistisch und romantisch.

Stellt man im Geiste Tessenow neben dem in Weimar wirkenden van de Velde, so ist auf Seiten des Belgiers freilich die viel grössere Beweglichkeit und Sensitivität, die geistreiche Fülle, das Erfindertemperament, eine starke Originalität und leidenschaftliche Modernität; auf Seiten Tessenows aber ist dafür, wie schon gesagt, etwas über alle Originalität hinauswachsendes Allgemeingültiges, etwas Quintessenzhaftes. Van de Velde ist eine komplizierte Energie, Tessenow ist ein einfach erscheinender Wille; van der Veldes Art wirkt neben dem glatt-

flächigen Purismus Tessenows wie ein vom Monumentaltrieb besessener Detaillist, wie ein Formenziseleur neben einem kubisch Denkenden. Vergleicht man endlich was Tessenow will und thut mit der Wiener Architektur, wie sie vor allem Josef Hoffmann vertritt, so kann man sagen, dass die Wiener Bauweise in Tessenow ernst, nordisch, vernünftig, männlich und deutsch geworden ist, dass sie in Hellerau von dem Gift der Artistik gesundet.

Neben all der Ehrlichkeit, die auf logisch-ethischem Wege wieder in die Architektur gekommen ist, findet sich in Tessenows Bauten eine neue Art von künstlerischer Ehrlichkeit. Es ist die Ehrlichkeit des reinen Klangs, des edlen Verhältnisses, des musikalisch Richtigen. Nicht als ob dieser Architekt in seinen Bauten nun schon eine neue Lehre von den Maassen und Proportionen vollständig niedergelegt hätte. Er hat eben erst damit begonnen, schwankt noch in manchem und vermeidet nicht immer leere Stellen. Aber er ist doch auf dem Wege zu einem neuen Kanon, der für alle einst benutzbar sein wird. Er ist ein Talent, das nach langer Zeit wieder den Sinn für das ungeschriebene Zahlengesetz hat, für die undefinierbare doch darum nicht weniger wirkliche Baumathematik, die Schönheit heisst. Er baut in langen Zeilen wohlfeile, uniforme Arbeiter-Reihenhäuser ohne allen Schmuck, ohne alle heimatskünstlerische Romantik. Bei jedem anderen würde das Resultat proletarisch wirken; Tessenow aber weiss die Wandhöhen so zu nehmen, die Fenster- und Thüröffnungen so abzumessen und anzuordnen, die Grundrisse so von innen nach aussen wachsen zu lassen, weiss mit ziegelsteinernen Treppenstufen und kleinen Niveaugestaltungen so zu arbeiten, dass in das Allereinfachste ein feiner, starker Klang kommt, dass das fast Ärmliche vornehm und beinahe kostbar erscheint. Er versteht schlichte kleine Einfamilienhäusern mit hellen Putzwänden, roten Ziegeldächern und weissen Holzbalkons so in die Landschaft zu stellen, dass diese dadurch einen bestimmten Gesichtsausdruck erhält. Seine Häuser haben nicht nur die negative Tugend der Phrasenlosigkeit, sondern die sehr positive Tugend Urzellen eines allgemeingültigen Baustils zu sein.



HEINRICH TESSENOW, ARBEITER-REIHENHÄUSER IN HELLERAU

Eines Baustils, der mit der grössten Selbstverständlichkeit von den Aufgaben bürgerlicher Profanbaukunst zu einer Monumentalaufgabe, wie das Institutsgebäude für Dalcroze in Hellerau sie darstellt, emporgestiegen ist. Das konnte aber nur geschehen, weil auch in den kleinen Einfamilienhäusern und Arbeiter-Reihenhäusern jenes Verhältnis- und Bauformengesetz schon verkörpert ist, für das es ein gross oder klein, ein gering und kostbar nicht giebt und das höher steht als alle Forderungen der Zweckmässigkeit und Logik.

Um ein wenig zu erkennen wie es gemeint ist, betrachte man die Abbildung auf Seite 43. Es ist der Ausschnitt eines ganz einfachen Reihenhauses; aber es ist darin — in einer neuen, selbständigen Weise — ebensoviel Wohlklang und allgemeingültiger Rhythmus, wie — zum Beispiel — in einer der schönen Fassaden aus der Zeit Friedrich Wilhelms des Ersten, die man in Potsdam sehen kann. In der Wirkung ist gar nichts Sensationelles sie enthüllt sich vielmehr nur langsam dem aufmerksamen Betrachter; dann aber bleibt sie auch unverlierbar im Gefühl. Auch das gezeichnete Einfamilienhaus (Seite 41) verdeutlicht gut, wie sehr die Einfachheit Tessenows voller Klang und Rhythmik ist. Dass solche Wirkung nur auf der Basis eines wahrhaft lebendig schönen Grundrisses möglich ist, leuchtet ohne weiteres ein. Man braucht dann auch nur einen Blick auf den Grundriss des Dalcrozehauses zu werfen (Seite 50), um zu erkennen, wie in Tessenows Phantasie, in unablässiger Resümierungsarbeit, die allen Verlockungen zum wohlfeilen und originellen Effekt widersteht, das zwecklich Notwendige zu etwas gross Ornamentalem, zu einer beziehungsreichen Symmetrie wird und wie das symmetrisch Repräsentative bis in die letzte Räumlichkeit doch immer vom Leben eines vergeistigten Bedürfnisses erfüllt ist.

Im Institutsbau für Dalcroze hat Tessonow bisher sein Höchstes gegeben. Seine Fähigkeiten zur tendenzfreien Qualität, sind diesem Haus in einer schönen Steigerung zugute kommen.* Wollen andere Architekten unserer Zeit mit Ehrgeiz Klassizisten sein, so wird Tessenow mit seinem Bau in aller Stille ein bescheidener Klassiker. Das heisst: er hat das lebendige Baubedürfnis der Zeit bis zu einem Punkte ergründet, wo das Notwendige schön wird, wo das Zweckgeborene zu klingen beginnt. Er hat auf der Höhe von Hellerau eine steile Monumentalität emporgeführt, hat ihr in breiter Symmetrie schön gelagerte Massen angegliedert und einen Baukomplex geschaffen, der dem Heraufwandelnden mit mächtigem Nachdruck entgegenkommt und der in jedem Zug einen jungen Meister verrät. Schinkel würde Tessenow für diese Leistung verständnisvoll die Hand drücken; und Messel würde darin eine idealisierte Fortsetzung seines bedeutenden Wertheim-Baugedankens erkennen. Es war nicht leicht, ein repräsentatives Monumentalgebäude zu bauen, das einen lebendigen Gedanken ausdrückt und das zugleich ein praktisches Schulhaus ist ohne



HEINRICH TESSENOW, EINGANGSTHÜR

* Mit der Schilderung dieses Hauses folge ich einer schon an anderer Stelle gegebenen Darstellung.

einerseits einem falschen Pathos und andererseits der Banalität zu verfallen. Damit es Tessenow soweit gelang, wie es ihm gelungen ist, mussten die Jahrzehnte des Suchens und Ringens, die wir erlebt haben, vorhergehen. Insofern haben die Vorgänger, haben Tessenows Lehrer — Dülfer vor allem — an diesem schönen Resultat Anteil. Um aber das Resümee zu ziehen und das entscheidende Etwas hinzuzufügen, bedurfte es eines so sachlichen, einer der höchsten Konzentration fähigen und charaktervollen Baugesinnung.

Es liegt der Gebäudekomplex auf einem Höhenrücken der Gartenstadt. Das in der Mitte liegende Hauptgebäude, dessen Giebelseite als Front ausgebildet ist, wird vorn umgeben von Reihen niedriger für die Pensionäre des Instituts bestimmter Wohnhäuser, die, in Massen zusammengehalten und gruppenhaft rhythmisiert, einen grossen Vorhof



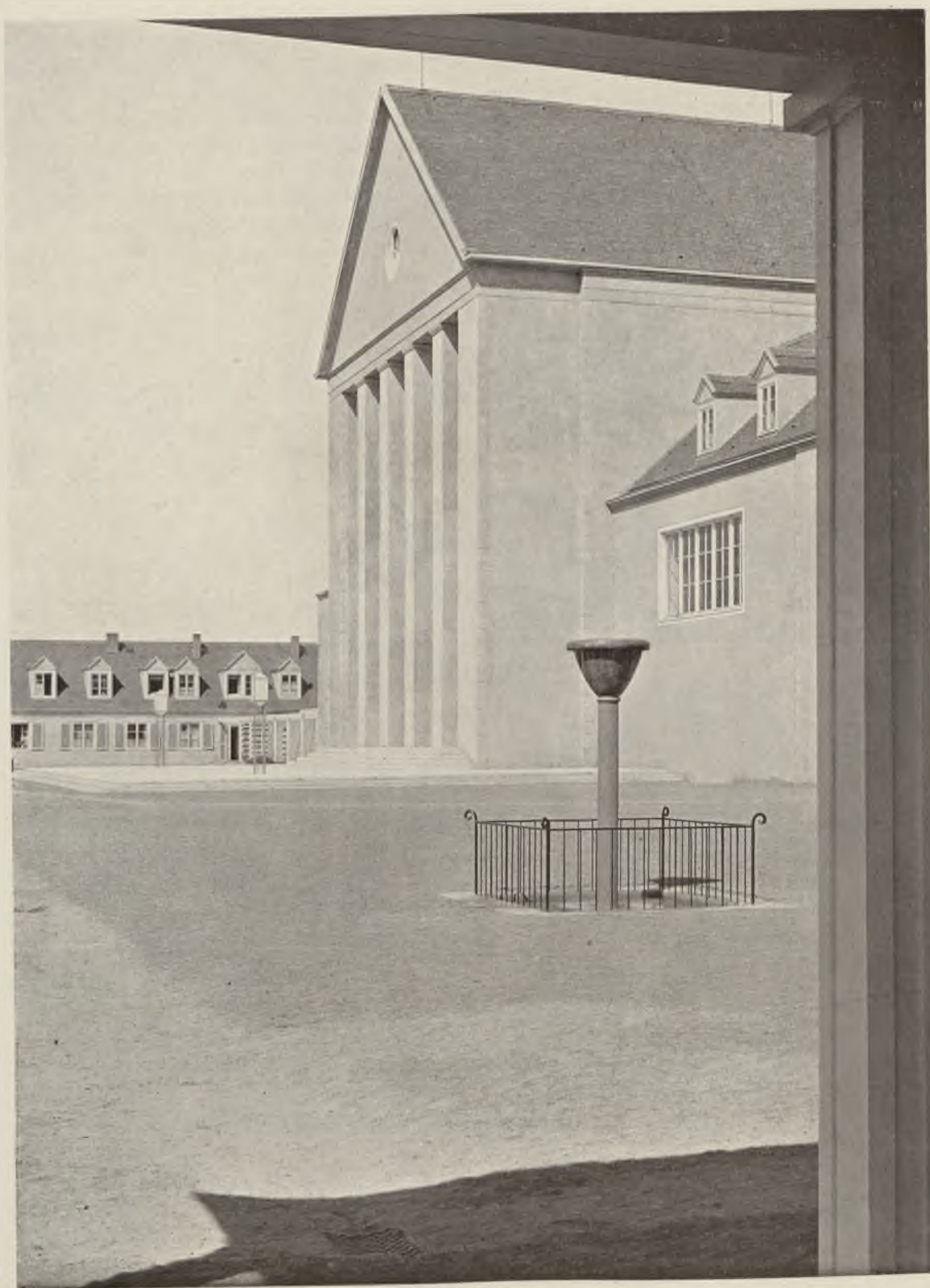
HEINRICH TESSENOW, DALCROZE-INSTITUT, WOHNHAUS AM SCHULPLATZ

kultivierten und zugleich so naiven Talents, wie es in dem Mecklenburger lebendig geworden ist. Es musste die moderne Baureform auch durch die Artistik des kunstgewerblichen Autodidaktentums, durch den akademisch gebändigten Warenhausnaturalismus Messels und durch die reiche Empirie der Polytechniken gegangen sein, bevor die repräsentative Symmetrie dieser Anlage wieder gewagt werden durfte. Nun aber lebt dieses Gebäude; es ist nicht das Gebilde irgendeines „Stils“, ist nicht das Ergebnis talentvoller Einfälle, sondern die Frucht von schönsten Verhältnissen bilden. Mitten durch diesen Vorhof, so dass das Hauptgebäude seitlich liegen bleibt, führt vom Ort herauf die Hauptstrasse. Eine andere Zufahrtstrasse zielt von vorn auf die Mitte des Hauptgebäudes. Alle Achsen sind fest und streng betont; die Symmetrie ist zum Gesetz erhoben worden. Aber es ist nicht eine tote, akademische Symmetrie, sondern ein sinnlich rhythmisches Erlebnis, das die Anlage in natürlicher Weise repräsentativ macht. Nicht erborgte klassizistische Würde ist in dem Gesamt-



HEINRICH TESSENOW, HAUS A. VON SALZMANN

grundriss, sondern er ist ein Reflex innerer Ordnung, ein Organismus, worin das eine das andere bedingt. In der Achse der vorderen Zufahrtstrasse liegt der grosse, durch hohe Fenster bezeichnete Saal, der, im Verein mit dem unten vorgelagerten Vestibül, mit seinem Pfeilersystem den ganzen Mittelbau einnimmt. Ihm gliedern sich zu beiden Seiten zwei niedrigere Flügelbauten an, die vorn zwei durch breite Fenster bezeichnete Treppenhäuser, in der Tiefe die durch Oberlicht erleuchteten kleineren Übungssäle, die Lesezimmer, Bäder, Ankleideräume und die Verwaltungsräume enthalten. Seitwärts von diesen Flügelgebäuden — das rechte für die weibliche, das linke für die männliche Jugend — befinden sich Sonnenbäder. Nach hinten ist ein grosser, rechteckiger, von Mauern und mit Bäumen in regelmässigen Reihen umgebener Spiel- und Übungsplatz geplant, der unmittelbar mit dem grossen Saal in Verbindung steht und auf dem später festliche Spiele stattfinden sollen. Der Mittelbau mit seinen hohen, viereckigen oben nur wenig profilierten Säulenpfeilern mit einem hohen Giebel, in dem das Wahrzeichen des Institus sich etwas tendenzvoll unarchitektonisch ausnimmt, beherrscht den ganzen grossen Komplex. In diesem Teil des Gebäudes ist eine unaufhaltsame Vertikalbewegung. Die flachen Gesimse schatten nur wenig, Fenster und Türen wirken nur durch ihre Verhältnisse, die Pfeiler vermeiden es, die griechische Säule zu imitieren. Es wirkt dieser mit feinem Empfinden leicht emporgetreppte Hauptkomplex auf dem Heraufkommenden mit einer wunderschönen heiteren Strenge und gefälligen Würde; die herbe Primitivität darin hat etwas Frühlinghaftes. Dieser Mittelteil wird gehalten und umrahmt von den sich unmittelbar anschliessenden, durch Mauern und Laubengänge verbundenen Nebengebäuden, die den Vorhof bilden und deren Grundrisse so angeordnet sind, dass die Hauptwohnräume, den Sonnenseiten entsprechend, nach draussen auf Feld und Garten, oder nach drinnen, auf den Hof hin orientiert sind. Das Ganze hat, vor allem für den auf dem Hof Stehenden, aber auch für den von fern Hinüberblickenden, etwas merkwürdig Überzeugendes. Es zeigt sich, dass es Tessenows Talent ist, in Massen zu denken, in Komplexen zu komponieren, im Kubischen zu leben. Die Anlage wirkt vor allem durch das Tempo der Gruppen, durch eine innere Plastik, durch lebendig gefühlte Kontraste von klein und gross, von horizontal und vertikal. Ein Basilikamotiv und Empiremotive des bürgerlichen Wohnhausbaues sind durch eine schöpferische Phantasie gegangen und zu etwas Neuem geworden. Aus dem an sich Neutralen ist Charakter und Stil gewonnen. In dem Kantigen dieser Bauform ist Charme, in dem Purismus ist verhehlte Fülle, in der Enthaltsamkeit preziöse Feinheit. Die Farbe —



HEINRICH TESSENOW, DAS DALCROZE-INSTITUT VOM SCHULHOF AUS GESEHEN

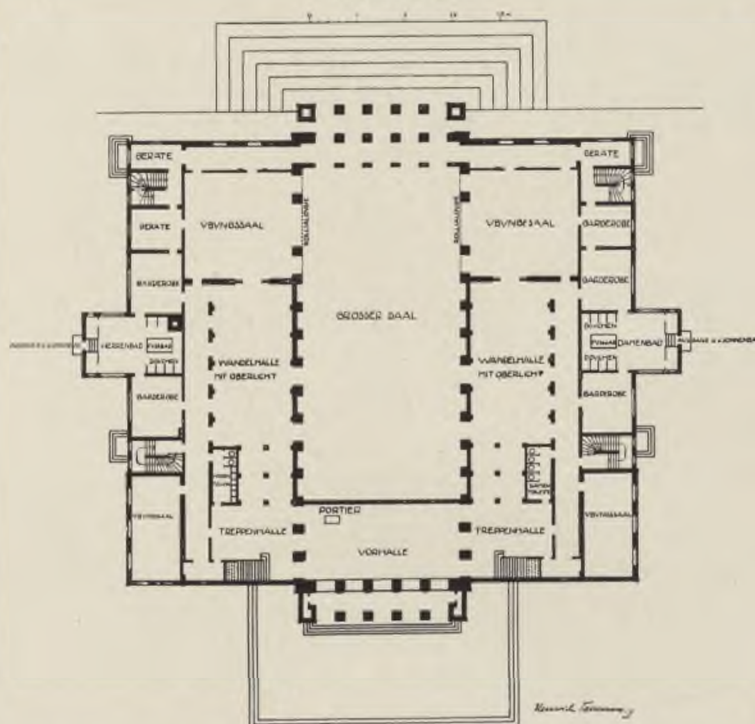
ein helles Backsteinrot in den Dächern, Zementgrau und Weiss — hat etwas Leichtes und Immaterialisierendes; sie zieht das Licht zu den Gebäudemassen hin und macht sie hell aufleuchten in der weiten, schwermütig deutschen Feld- und Waldlandschaft, so dass sie das ganze Gelände heiter beherrschen.

Im Innern fehlen alle Dunkelheiten. Man hat das Gefühl, als müsse die Klarheit der Anlage, das von wenigen starken Farbpunkten belebte Weiss der Lokalfarbe und die äussere Sauberkeit auch zu nung mit dem Zwecke zusammen, dem der Saal dient. Es wird also richtig sein, diesen Raum dann zu besprechen, wenn hier demnächst einmal über das System der rhythmischen Gymnastik und über das Problem, das der Name Jaques Dalcroze bezeichnet, im besonderen abgehandelt wird.

Sucht man Tessenows Architekturstil im ganzen zu charakterisieren, so kann man von einer ländlichen Klassizität sprechen, von einem aus norddeutscher Bäuerlichkeit geborenen hellenischen Strenge. Die Gebäudegruppe der Dalcrozeschen-

DALCROZE SCHVLE-HELLERAV·
M=1:200

ERDGESCHOSS



einer inneren Heiterkeit und Sauberkeit nötigen. Besonders schön als Raumgestaltung sind die Treppenhäuser, der Lesesaal und die kleineren Übungssäle. Das Hauptinteresse richtet sich auf den grossen Saal, wo alljährlich Festspiele stattfinden sollen.

Doch soll von diesem Saal bei dieser Gelegenheit nicht gesprochen werden, da es sich nicht eigentlich um ein reines architektonisches Gebilde handelt, Decken und Wände sind mit hellem Stoff bespannt, hinter dem tausende von Glühlampen angebracht sind, so dass von allen Seiten das Licht durch die Wände dringt. Es hängt diese Anordschule hat manches von einem idealen Landsitz; sie ist ein feierlicher Festspielbezirk, ein weltlicher Klosterhof und auch eine weitläufige Gutshofanlage. Die Einfamilienhäuser weisen mittelbar zurück auf die klassizistische Bürgerlichkeit um 1800, auf unsre letzten lebendigen Traditionen. Eine gewisse Selbstkasteiung kommt in diesen Bauten und ebenso in den Reihenhausanlagen zum Vorschein; die Frugalität der Form ist oft bis zur fixen Idee hinaufgetrieben. Man interessiert sich darum vor den Bauten Tessenows in Hellerau unwillkürlich auch für die Entwicklung dieses Baustils. Man ist be-



HEINRICH TESSENOW, LESEZIMMER IM DALCROZE-INSTITUT

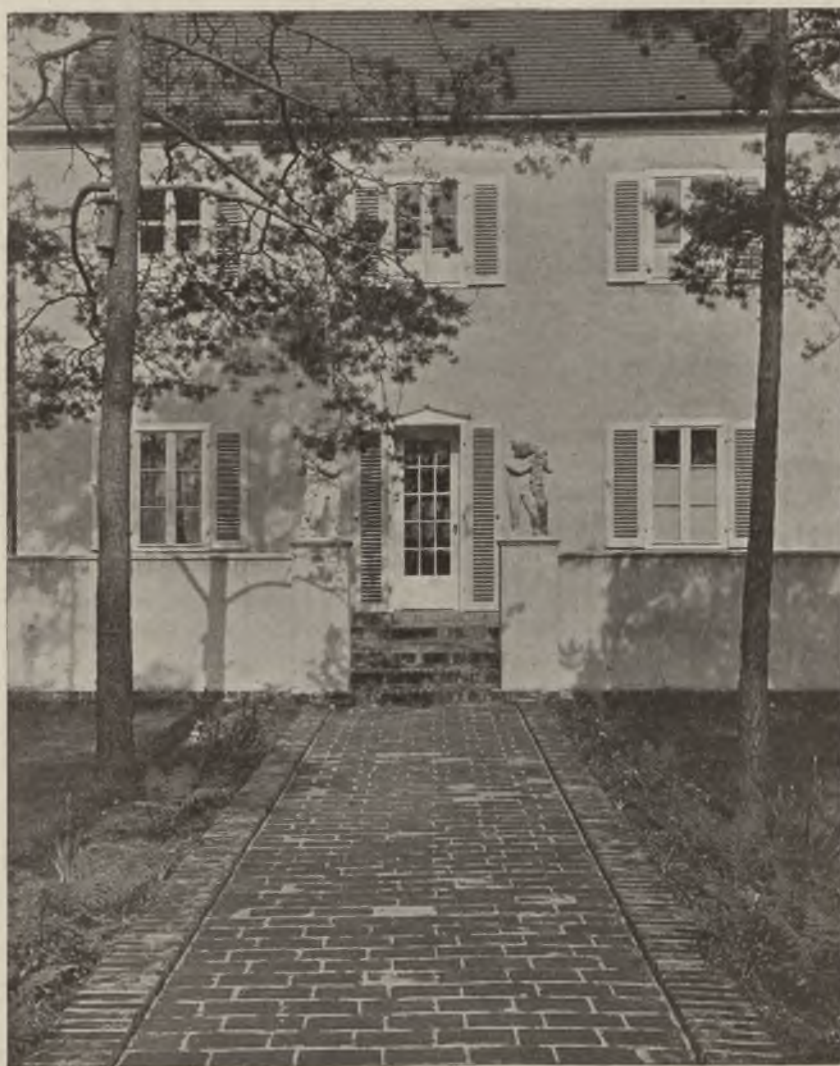


HEINRICH TESSENOW, TREPPENHAUS IM DALCROZE-INSTITUT

gierig zu erfahren wie der Künstler sich mit Aufgaben grossstädtischer Baukunst, die nicht ausbleiben werden, abfinden wird. Und mehr noch, ob er zu bewegteren Formen einst gelangen wird. Die Verantwortlichkeit für ihn ist gross. Eine reichere Formentwicklung bedroht ihn mit allen jenen Gefahren des stets mehr oder weniger phrasenhaften Eklektizismus, denen in den vergangenen Jahrzehnten so viele Begabungen zum Opfer gefallen sind; und eine tendenzvollere Betonung des Bedürfnishaften bedroht seine auf Maass und klingendes Verhältnisleben gestellte Architektur mit einem profanen unmusikalisch machenden Zwecknaturalismus. Voraussehen lässt sich jedenfalls nicht, wie Tessenow das Begonnene fortzuführen gedenkt; wie er selbst wie sein Stil noch vor wenigen Jahren nicht vorauszusehen waren, so ist nun dessen fernere Entfaltung nicht vorauszusehen. Um so befriedi-

gender ist das Gefühl, dass man einem Talent, das im ersten Anlauf solche Proben gegeben hat, und das in der modernen deutschen Baukunst Etappe zu machen berufen scheint, vertrauen darf, dass man sich auf den Charakter verlassen darf, der hinter diesem Talent steht. Es bedarf nur eines Blickes auf die Erscheinung Tessenows, um erkennen zu lassen, dass er zu den Charakterköpfen der Nation gehört. Blond und helläugig, männlich in jedem Zug, zugleich voll bäuerlicher Festigkeit und aristokratischer Geistigkeit; in seiner heftig durchmodellierten Formengrösse ganz der Kopf eines Werte Schaffenden. Ein bärenhaft starker Mensch mit einer frauenhaft zarten Empfindung, naiv wie ein Kind und zugleich selbstbewusst wie ein ganz Wesentlicher. Man hat, wenn man mit diesem Mann spricht, der wirklich einmal wieder das schöne Wort Baumeister verdient, das sichere Gefühl, dass er nie eine Arbeit unreif aus seiner Hand entlassen wird, dass er nicht mehr bauen wird als er bewältigen kann, weil er sich bewusst ist, in seiner Person ein Schicksal der neuen deutschen Architektur zu verkörpern, weil er weiss, dass er ist was der altchristliche Mensch meinte, wenn er sich so schön als „Knecht Gottes“ bezeichnete.

Eben darum werden die Heutigen sich gewöhnen müssen auf Tessenow zu blicken als auf einen jungen Meister und ihn bei den entscheidenden Aufgaben unserer Architektur um Rat zu fragen.



HEINRICH TESSENOW, EINFAMILIENHAUS IN HELLERAU

PAUL WALLOT †

VON

WALTER CURT BEHRENDT

Als ich vor einigen Jahren einmal auf einer Studienreise in Würzburg weilte und bei einer Führung durch die Prachträume des bischöflichen Residenzschlosses, dieses ehrwürdigen Denkmals barocker Baukunst, länger als die übrigen Besucher in der Halle des grossen Haupttreppenhauses weilte, voller Bewunderung für die grossgeartete Baugesinnung, die mit solchen Gewölbspannungen nur einer frei und heiter sich entfaltenden Dekorationskunst eine würdige Folie bereiten wollte, trat der Schlosskastellan an mich heran, und fragte mich, ob ich ein Baumeister sei von Beruf. Ich antwortete ihm, dass ich einmal ein Architekt werden wolle und eben noch in Berlin studiere. „In Berlin", rief er aus, in „Berlin! Dann kennen Sie gewiss den Professor Wallot. Der war neulich hier und hat das Gewölbe da oben aufgemessen mitsamt der Konstruktion unterm Dach. So eine Arbeit, so eine Wölbekunst, meinte er, sei heute von den Polieren nicht mehr herauszubekommen. Und als er fertig war mit seinen Skizzen, sagte er zu mir: ‚Wissen Sie denn auch, wer ich bin? Ich bin der Wallot, der in Berlin das Reichstagsgebäude verdorben hat.'"

Der Mann, der mit wehmütiger Resignation und nicht ohne tiefinnere Verbitterung so von sich sprach, ist am 10. August, kurz nach seinem 71. Geburtstag, gestorben. Und das Interesse des Kunstfreundes geht zurück zu jenem Bau, der die Lebensthat dieses Architekten geworden ist und seinem Namen Klang und Bedeutung in der Welt gegeben hat. Die ersten Pläne zum Reichshaus liegen nun fast dreissig Jahre schon zurück; seit der Vollendung des Baues, 1894, ist geraume Zeit verflossen und an die Stelle hitzigen Meinungskampfes, in dem die Nähe des Objektes das klare Urteil der Streitenden verwirren musste, ist eine ruhige parteilose Betrachtung getreten, die ohne Leidenschaft und mit der Sicherheit des Distanzgefühls die künstlerische Leistung abzuwägen vermag.

Die Baugeschichte des Hauses ist voll dramatischer Einzelheiten. Wallot gewinnt, ein Vierzigjähriger, den ersten Preis im nationalen Wettbewerb. Die Klarheit räumlichen Denkens, die der Grundriss seines Konkurrenzprojektes zeigte, auf dessen rechtwinklig sich kreuzendem Achsenpaar die Haupträume des Hauses aufgereiht sind, die selbständige Kraft künstlerischer Erfindung, die sich in der architektonischen Komposition der Fassaden und in dem kühn erdachten Motiv einer hohen, den Hauptraum des Hauses baldachinartig überwölbenden Kuppel offenbarte, hatte ihm nach einstimmigem Urteil des Preisgerichts die Siegespalme eingebracht. Die Reichstagsbaukommission tritt alsbald mit dem Sieger in Verbindung, um ihm die Bearbeitung eines Ausführungsprojektes auf der Basis eines wesentlich abgeänderten Bauprogramms zu übertragen. So winkt dem Preisträger der schönste Lohn seiner Arbeit, wertvoller als jede andere Prämie: die Übersetzung seines Projektes in die Wirklichkeit und die Bauausführung auf der Grundlage seiner Vorentwürfe. Aus dem engen Wirkungskreis eines Privatarchitekten, den ihm seine Thätigkeit in Frankfurt a. M. zu bieten hatte, sieht er sich herausgelöst und vor eine selten grossartige Aufgabe der Monumentalarchitektur gestellt, die er mit jugendlicher Begeisterung und im stolzen Bewusstsein seiner frischen künstlerischen Gestaltungskraft angreift. Die übersprudelnde Fülle seiner Einfälle, die ungewohnte Kühnheit, mit der die unverbrauchte und schier unerschöpfliche Formphantasie dieses Jungen ihre Gedanken verströmt, lässt die alten Akademiker, die über seine Zeichnungen begutachtend zu Gericht sitzen, die blutleeren Köpfe schütteln, dass der Staub aus den Perücken fliegt. Sie zittern vor dem zügellosen Temperament des vom Geist seiner Arbeit fortgerissenen Künstlers und empfehlen daher die Ausbildung der Architektur „im Sinne einer edlen und würdigen Einfachheit"; raten ein grösseres Maasshalten und Vermeiden aller willkürlichen und übertriebenen Anordnungen an. „Denn nicht in der ungemessenen Häufung architektonischen und plastischen Schmuckes, sondern in sparsamer und dadurch um so wirkungsvollerer Anwendung sinnvoller Kunstgestaltungen besteht das Wesen wahrer Monumentalität."

Wallot hat sichs nicht verdriessen lassen und hat die Kritik, die ihm das Leben bei seinem Bau sauer machte, mit Gleichmut ertragen. Namentlich gegen die Anordnung der Kuppel sind vielfach Einwendungen, von berufener und unberufener

Seite erhoben worden, so dass noch während der Ausführung wiederholt Änderungen vorgenommen werden mussten. Die endgültige Form der Kuppel ist schliesslich das Resultat eines Kompromisses geworden. Ursprünglich über dem Sitzungssaal geplant, sollte sie nach mehrfacher Umgestaltung des Grundrisses endlich über der grossen Halle ausgeführt werden. Als bereits die Fundamente auf der Basis solcher Disposition fertiggestellt waren, gelang es dem Architekten — ein missbilligendes Urteil von Allerhöchster Seite hat ihm dazu verholfen — eine Zurückverlegung der Kuppel über den Sitzungssaal zu erwirken und damit seinen ursprünglichen Gedanken, wenn auch in veränderter Form, so doch prinzipiell zu verwirklichen. Eine Verstärkung der Fundamente bis zu dem Maasse, das die Kuppel zu der dominierenden Höhe empor gereckt hätte, die ihr gebührte und die der Architekt ihr zugedacht hatte, liess sich in diesem Stadium des Baues nicht mehr ermöglichen. Zwar ist sie, trotz solcher Verkümmerung, ein ragendes Wahrzeichen monumentaler Repräsentation geworden, aber im Bewusstsein des Architekten blieb sie ein Torso, ein ferner schwacher Abglanz nur seiner stolzen Idee: Grund genug zu Verbitterung und Resignation. Und einer späteren Generation, der die Baugeschichte des Hauses nicht mehr so geläufig ist, wird der Fehler grösser und in weniger mildem Licht erscheinen; sie wird, es ist wahr, dem Architekten den Vorwurf nicht ersparen, dass er seine Kuppel nicht hoch genug emporhob, um sie vor hässlichen Überschneidungen durch die Ecktürme zu schützen und sie vor der Gefahr des Versinkens bei nahem Standpunkt des Betrachters zu hüten. Und es liegt eine gewisse Tragik in dem Schicksal des Reichshaus-Architekten, der diesen Fehler seines Baues selbst am besten kannte und ihn wissend begehen musste, da ihm die Hände gebunden waren, ihn abzustellen.

Trotzdem wird Wallots Reichshaus eine baugeschichtliche That bleiben. Zum erstenmal wird hier der Versuch gewagt vom engen Zwang akademischer Stilkonvention loszukommen. In der architektonischen Gestaltung bekundet sich ein tapferes Ringen, die überlieferten Formen mit neuem Leben zu füllen. Die sehr eigene raumbildnerische Begabung dieses Einzelnen begnügt sich nicht mehr mit der banalen Nachahmung der Stilarchitekten. Das Gerüst der Fassaden, die straffe Säulen- und Pilasterordnung freilich verleugnet die akademische Schule nicht; auch ist das System keineswegs schon völlig aus der rein dekorativ gedeuteten Funktion befreit. Aber die architektonischen Einzelglieder, Säule, Pilaster, Gesims usw., sind doch nicht ausschliesslich mehr gezeichnete Formen, sondern sie sind als Verhältniswerte erkannt und bewusst als Relationen der kubischen Maasse genützt. Nichts spricht in diesen wuchtigen Fronten weniger als die historische Stilform, deren der Eklektiker sich für seine Monumentalkomposition bedient hat. Reminiszenzen deutscher und französischer Gotik, italienischer und spanischer Renaissancearchitektur sind zu einem stimmungsvollen Ganzen verschmolzen und das Auge haftet nicht mehr an formalen Einzelheiten. Es gleitet hinweg über das üppig wuchernde Detail der Säulen, Pilaster, Wappen, Reichsadler und Schrifttafeln, erfasst den grossen, klarfliessenden Rhythmus der Baumasse und nimmt die wuchtige, fast hart empfundene Plastik dieses gewaltigen Steinwürfels in sich auf. Schon lange war das Grundprinzip aller architektonischen Wirkung mit solcher restlosen Klarheit nicht mehr ausgesprochen worden, war mit gleich energischer Betonung des Kubischen die Raumillusion erzeugt worden. So sehr war das Auge durch die süssliche Glätte dessinateurhafter Reisbrettarchitektur verdorben und elementarer Raumwirkungen entwöhnt gewesen, dass ihm die monumentale Kraft dieser rhythmisch gegliederten Steinmasse übertrieben und fast unerträglich schien. Mit einem ernstgemeinten Scherzwort gab O. E. Hartleben dem Gefühl der erschreckt aufmerkenden Allgemeinheit Ausdruck, wenn er an Scheerbart schrieb, er fände, dass das Reichstagsgebäude „ein ganz klein wenig zu viereckig" sei. Dies aber ist das grosse bleibende Verdienst Wallots, dass er als einer der ersten auf die Wiederherstellung des Architektonischen in der Architektur hingearbeitet hat, dass er die Raumfunktion der Form neu auszudeuten wusste. Und solcher Erkenntnis verdankt er es, dass sein, wenn auch freisinniger, so doch immer akademisch begrenzter Eklektizismus zu wahrhaft lebendiger Monumentalwirkung gelangen konnte und dass wir heute vor der Front des Reichshauses stehen, gepackt von der feierlich getragenen Melodie des Mauerrhythmus, von der energischen Raummacht der Ecktürme und dem flimmernden Formengewirr der Laterne, die die goldgehöhte Glaskuppel krönt.

Mit dieser Kuppel aus Glas und Eisen hat Wallot sich dann als ein Moderner bekannt, als ein Naturalist, der gewillt war, das Dogma von der

rationellen Schönheit zu verfechten und vom Zweck und Material sein Gesetz zu empfangen. Gerade dieser Bauteil ist für die lebendige künstlerische Entwicklung, die der Architekt während der Ausführungszeit durchgemacht hat, charakteristisch. Im Wettbewerbsentwurf noch war die Kuppel mit fast gleicher Umrissform als weisses Bleidach geplant, das über einem hohen, an den Seiten offenen Aufbau sich wölbte. Wenn nun auch diese seitlichen Öffnungen als Lichteinfall für das Oberlicht des Sitzungssaales gedacht waren, so blieb die Kuppel im ganzen doch der historisch überlieferten Form angenähert. Erst mit der Gestaltung des „äusseren Oberlichts", wie Wallot die gläserne Kuppel nannte, zeigte der Architekt den Mut, die Erhöhung einer reinen Zweckform zur monutalen Kunstform zu wagen. Damit ist er auf dem Wege, den Schwechtens Fassade des Anhalter Bahnhofs bezeichnet, einen bedeutenden Schritt vorwärts gegangen. Zwischen jenem Bau und Messels Warenhausfront in der Leipzige Strasse bildet Wallots Reichshauskuppel eine nicht zu übersehende Etappe. Sie ist ein Dokument jener neuen naturalistisch gearteten Baugesinnung geworden, die sich mit den stets fertigen Lösungen des akademischen Rüstzeugs nicht mehr genug sein lässt, sondern die neuen Baugedanken mit einem lebendigen Gefühl für die Bedürfnisse der Zeit selbständig zu gestalten willens ist. Solches aber sind die entwicklungsgeschichtlich bedeutenden Thaten der Baukunst, und wir sollten nicht vergessen, dass sie uns heute nötiger sind denn je, wo Messels Lebenswerk von eifrigen und gewissenlosen Nachahmern bereits wieder als ein allzeit bequemes Schema ausgenutzt und diskreditiert wird.

Damit aber, so spricht das Gefühl, ist der künstlerische Gehalt dieses Bauwerks noch im letzten nicht erschöpft. Es ist darin noch ein Etwas, ein Zeitloses, das nichts mit antiakademischen oder doktrinär naturalistischen Tendenzen zu thun hat. Eine spezifisch tektonische, zur Darstellung der plastisch räumlichen Form drängende Begabung thut im Detail sich kund, die den Stoff zu entmaterialisieren strebt und ihn auflöst in rhythmisch schwingende, überflüssige, nutzlose Gebilde, die in sich selbst allein die Rechte ihrer Existenz tragen. Es lebt in diesen Kartuschen, Wasserspeiern und freien Endigungen, in diesem quellenden, luftig sich auflösenden Formengedränge der kupfernen Kuppellaterne ein Überschuss an gestaltender Kraft mit dem Zwang eines inneren Müssens sich aus. Nicht elementar und mit gleicher Ursprünglichkeit aus Eigenem schöpfend, wie etwa bei den Meistern des Barocks, bei Neumann oder Pöppelmann, auch nicht mit der gleichen verbrennenden Intensität einer ungebändigten Leidenschaft wie bei diesen, sondern maassvoll temperiert und eingedämmt durch die Fesseln akademischer Erziehung; genährt, angeregt, getragen und zugleich auch verdorben von gotisch barocken und rokokohaften Reminiszenzen, wie sie ähnlich in der wunderlich bizarren Formenwelt des Schmalzschen Landgerichtsbaues sich wiederfindet. Der ornamentale Reichtum des Hauses ist echt, aus überfliessendem Formenwillen geboren, eine schöpferische Notwendigkeit. Dieses starke, persönlich begrenzte Monumentalempfinden, das sich mit Hilfe eines lebendigen Eklektizismus hier ausspricht, giebt dem deutschen Reichshaus eine besondere Note und rückt dieses Bauwerk an die erste Stelle unter den Schöpfungen der neueren Monumentalarchitektur. Das neuerwachte architektonische Empfinden der Zeit hat hier in der grossen Disposition der Massen, in der Klarheit der Gesamtverhältnisse, im Maassstab der Einzelheiten, in der sicher gefühlten Verteilung des Ornaments und in der fast altmeisterlich anmutenden Beherrschung der Werksteintechnik zum erstenmal sichtbaren Ausdruck gefunden. Um so erstaunlicher ist es, dass dieses Haus fast ohne unmittelbare Nachfolge geblieben ist; denn es lässt sich nicht behaupten, dass Wallot in Berlin Schule gemacht hätte. Vielleicht war dazu zuviel ursprünglich Geniales in seiner Kunst. Vielleicht aber ist mit der isolierten Stellung, die das Reichstagsgebäude in der modernen Baukunst überhaupt einnimmt, auch die Grenze dieses Architekten angedeutet, dem seine Zeit zum Schicksal geworden ist. Wallot hat, dank seiner künstlerischen Persönlichkeit, viele Schüler gehabt, aber er hat doch nicht eigentlich Schule machen können. Messel hat niemals einen Schüler gehabt, und trotzdem konnte sich um seine Wirksamkeit eine Schule bilden. Es zeigt sich auch hier, dass Messel als Architekt grösser und viel bedeutender war, denn als Persönlichkeit. Was er für die Baukunst geleistet hat, war eine über Wallots Leistung weit hinausgehende That, die Vertiefung des Eklektizismus zur Tradition. Und wenn es Messel damit gelingen konnte, ein Stamm zu werden und Wurzel zu fassen im Boden der Tradition, so ist Wallot mehr eine Blüte gewesen, eine schöne, farbenprächtige Blüte, aber auch eine entwurzelte Blüte, geboren, um zu sterben.

ÜBER EIN PORTRÄT VON LEIBL

VON

GUSTAV PAULI

Das Frauenbildnis Leibls, das die beigegebene Reproduktion zeigt, ist unlängst von der Bremer Kunsthalle erworben worden. Aus regelmässigen sympathischen Gesichtszügen leuchtet uns das schönste klare braune Augenpaar entgegen. Alles auf dem Bilde ist nach Leibls Art fein und schlicht gesehen und mit jener geruhsamen Meisterschaft gemalt, die zugleich höchste Kunst und höchstes Handwerk bedeutet. Erstaunlich ist es namentlich, wie das Bild trotz aller Körperlichkeit flächenhaft wirkt und wie trotz aller Treue im Nachbilden des Stofflichen doch die Materie in einer ganz persönlichen Stilisierung vergeistigt ist. — Und so wollen wir den Naturalismus immer gelten lassen, zugleich naturnah und naturfern.

Das Kostüm der Dargestellten könnte zu Betrachtungen darüber anregen, wie es wohl kommen mag, dass es uns in der Mode nicht so fern steht, wie das jüngst Vergangene. Doch haben wir Ursache diese befremdliche Mode von anno 1900 zu preisen, weil sie Leibl den Anlass zu einem ungewöhnlich lebhaften und zarten Farbenarrangement gab. —

Das Urbild unseres Porträts ist eine schöne und kluge Dame; Leibl hat eine Frau gemalt, weil er die unterscheidende Nuance nicht bemerkte oder — da man es angesichts unseres Meisters und seiner Verehrer genau nehmen muss — weil er sie nicht als Maler sah. Was Leibl völlig erschaute und durchschaute, das erhob er, wie es Künstlers Amt ist, aus dem Bereiche des Zufälligen zur „allgemeinen Weihe". So finden wir in den Menschen auf seinen Bildern eine Reihe von Ständen typisch und monumental erfasst — den Bauern in allen Stufen von blöder Jugend bis zum verschmitzten oder stumpfen Greisenalter, den biederen Bürgersmann, den „bour geois" (Pallenberg), den jovialen Landjunker, das Mädchen, die Frau, sogar die ländliche Schlossherrin (Gräfin Treuberg), schwerlich die Kokotte (das sogenannte Bild zeigt vielmehr eine Dirne), und ganz und gar nicht die Dame. Das bedeutet keinen Mangel, denn die besten Damenmaler sind trotz van Dyck und Alfred Stevens nicht die grössten Meister gewesen — aber es ist bezeichnend. — —

Die schulmässige Einteilung in drei Stilperioden der Jugend, der Reife und des Alters, nach welcher die Kunsthistoriker die Werke der alten Meister zu sortieren lieben, wird wohl gelegentlich ein wenig belächelt, doch hat sie, weil im Erblühen und Verwelken der menschlichen Natur begründet, immerhin einiges für sich. Sie lässt sich auch auf Leibl anwenden — überraschender Weise, da ihm doch das Alter eigentlich erspart blieb. Vor der Zeit überfiel den Starken ein Siechtum und nahm ihn in der Fülle seiner Meisterschaft hinweg. Wir wissen, dass ihm der Abschied schwer wurde, weil er geistig bereichert und erfrischt vieles zu thun noch vor sich sah. — Unter Kennern werden Leibls Frühbilder am höchsten geschätzt, wie es aus mehreren Gründen begreiflich ist. Denn sie sind klassisch in ihrer lockeren Primamalerei und in ihrer diskreten auf Grau und Schwarz gestimmten Tonigkeit; sie sind galeriereif im höchsten Sinne, so dass man sie ungescheut neben Frans Hals und Jan Vermeer hängen dürfte. Sie stehen in ihrer Beziehung zu Courbet und zu der besten deutschen Malerei jener Jahre als historisch bedeutsam und maassgeblich da. Ferner aber gewinnen sie uns mit dem rascheren Pulsschlag der Jugend; sie sind kühn, soweit die Arbeiten eines so bedächtigen jungen Meisters, wie Leibl einer war, kühn genannt werden mögen. — Man denke nur an den Pallenberg, an die Tischgesellschaft, an den Revolutionär, an die alte Pariserin. Der Meisterwerke sind viele.

Dann kommt für Leibl die Zeit der Vereinsamung in den oberbayrischen Dörfern. Er zieht sich zurück wie ein Herrscher, der des Kampfes müde eine friedliche Provinz aufsucht, wo alles ihm gehorsam ist. Solch eine Provinz war für ihn die Welt in Aibling, in Grassling und Kutterling — seine Welt, die er beherrschte, weil er sie verstand und liebte und ihre Schönheit in sich trug. Man wolle nur bedenken, dass er diese stillen Bezirke als ein erprobter und siegreicher Meister betrat, gesättigt von einer malerischen Kultur, deren hohe Muster er in München und Paris bewundert hatte. Und so brachte er denn seiner neuen Umgebung das erste Geschenk seiner Dankbarkeit mit einem grossen Meisterwerke dar, mit dem unvergleichlichen Bilde der beiden Dachauerinnen in der Nationalgalerie. Hier lebt noch das Temperament seiner Jugendwerke, nur gedämpfter, gleich einem verdeckten Feuer. Der malerische Vortrag hat sich verfeinert und gehorcht den zartesten Schwingungen des Gefühls. Die Farben sind lebhafter geworden; das Rot entschiedener, das Weiss leuchtender und jedes Stück gemalter Fläche wird zu einem Stück vibrierenden Lebens. — Es lässt sich denken, dass ein Meister von anderer Begabung und anderen Absichten grundsätzlich solche Malerei verwirft. Undenkbar aber ist es, auf diesem Wege mehr zu erreichen. Hier stand Leibl auf der Mittagshöhe seines Weges; doch bald begann die Einsamkeit ihn zu umschatten. Es ist ein lächerliches Missverständnis, wenn man meint, dem grossen Künstler müsse in weltfremder Abgeschiedenheit am wohlsten sein. Als Schaffender ist er natürlich allein, ob ihm auch einer über die Schulter sieht. Als Empfan-



WILHELM LEIBL, FRAU ROSNER-HEINE
BREMER KUNSTHALLE

gender bedarf er aber ausser der Natur, die ihn geheimnisvoll und zu allem willig umgiebt, der Nähe verwandter Geistesmächte, die ihn ermuntern oder abmahnen. Leibl wollte nicht der Kultur entfliehen, die in der Grossstadt ihre Schätze bewahrt und mehrt, nicht dem Umgang mit verständigen Freunden und mit lebenden oder toten grossen Meistern; er ist vielmehr dem Ateliergetriebe, der Missgunst, dem Unsinn des Cliquen- und Kneipengeschwätzes aus dem Wege gegangen, weil er in seinem starken Körper ein stolzes und verwundbares Gemüt verbarg. – An Paris hat er zeitlebens gern gedacht, hat leuchtenden Auges zuguterletzt noch in den holländischen Galerien die geliebten Vorbilder seiner Jugend begrüsst, an die Meisterwerke der Pinakothek erinnert er eindringlich noch in einem Briefe seines letzten Lebensjahres – aber freilich nach den

Münchner Kollegen hat ihn nicht verlangt. Und nun bedrohten ihn andere Gäste — die Untugenden oder die subalternen Tugenden seines eigenen Wesens, zum Beispiel die übertriebene Gewissenhaftigkeit und ein gewisser Fleiss, der auf einen maskierten Müssiggang hinausläuft. Das Talent in ihm bedrohte das Genie und er verfiel einer grillenhaften Meisterschaft, die über der Vollendung des Einzelnen die Organisation des Ganzen vergass. Wir brauchen keine Bilder zu kritischer Betrachtung aufzurufen. Leibl hat sie selber mit dem Messer kritisiert! Hat einer wohl die Tragik dieser Selbstverstümmelung ermessen! Und nun stehen wir vor jenen wundervollen Fragmenten, deren Schönheit uns über den Fehlschlag des Ganzen trösten muss. Dass die unversehrten Bilder, die den gleichen Geist, wie jene Opfer atmen, Leibl erst recht populär gemacht haben, spricht keineswegs zu ihren Gunsten.

Nun ist es aber eine wohl noch nicht hinlänglich gewürdigte Thatsache, dass Leibl gerade in seinen letzten Jahren sich den Gefahren seines Talentes entwunden hat. Sein malerischer Vortrag wird wieder lebendiger und lockerer; aus seinem Inkarnat schwinden die schwärzlichen Schatten, seine Malerei wird lichter und wärmer und vor allem farbiger. Als Tonmaler hatte Leibl begonnen; als Kolorist hat er geendet. Eben unser Frauenbildnis bezeugt es wieder. Über die ganze Bildfläche geht es wie ein weiches und warmes Farbenklingen. Im Hintergrunde sind mit breitem Pinsel rötliche und bräunliche Töne hingesetzt. (In einem Briefe an den Besteller des Bildes hatte Leibl sich einen Gobelin als Requisit gewünscht.) Auf einem Schranke steht ein Messingkrüglein, dessen Rötlichgelb in hellem Reflexlicht glänzt. Durch die zarte Haut des Gesichtes schimmert gedämpft das rote Blut; alle Formen sind hell modelliert. Über der Brust vereinigen sich Gold und Blau im Spitzenjabot mit den rosa Tönen des Jackenaufschlags zu einem lebhaften Farbenspiel. Selbst das Schwarz ist von anderer Art als auf den frühen Bildern, farbiger, wärmer. —

Als Leibl an dieser Arbeit sass, quälten ihn bereits die Beschwerden seiner letzten Krankheit. Bald versagten die Augen den Dienst und alle Kunst der Ärzte vermochte die immer schwerer lastende Bürde des Körpers nicht mehr zu erleichtern. — Doch unser Bild lässt nichts dergleichen ahnen. Es scheint vielmehr eine neue Jugend zu versprechen.



AUGUSTE RENOIR, DAS FRÜHSTÜCK
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN



ED. DEGAS, DIE PLACE DE LA CONCORDE IN PARIS
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

DIE KLASSISCHE MALEREI FRANKREICHS IM 19. JAHRHUNDERT

(AUSSTELLUNG IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN)

VON

ERICH HANCKE

Es wird einst in der Schule gelehrt werden, dass das neunzehnte Jahrhundert die Blütezeit der Malerei war und die Künstler, deren Namen uns heut so leicht von den Lippen gehen, Ebenbürtige jener grossen alten Meister, an die wir nur mit frommer Scheu denken. Auch unserer deutschen Kunst, die so lange das Aschenbrödel war, brachte dieses Jahrhundert Meister, die Weltgrössen, nicht Provinzgrössen bleiben werden. Neidlos sollen wir darum das Verdienst derer anerkennen, die allen andern bei dem Aufstiege Führer waren: der Franzosen.

Je mehr die grosse Kunstepoche der Vergangenheit angehören und den eigensüchtigen Interessen des Tages entrückt sein wird, desto allgemeiner wird das geschehen; und dass diese Zeit nicht mehr fern ist, deutet die Thatsache an, dass ein deutscher Kunstverein es unternimmt, durch eine Ausstellung ihrer Meisterwerke seinem Publikum einen Begriff von der Bedeutung und der Entwicklung der französischen Malerei zu geben.

Die mehr als hundert Werke umfassende Ausstellung, die der Frankfurter Kunstverein in vier Sälen vereinigt hat, ist eine der schönsten, die je in Deutschland zu sehen waren. – Sie beginnt mit Géricault. Sechs Werke sind von ihm zu sehen, dem Bahnbrecher, der nur Vorläufer war, dem zum Vollender der sichere Instinkt fehlte. Eine tragische Natur, in der feindliche Gewalten sich bekämpften und die an diesem Kampfe mehr als an dem Sturz mit dem Pferde zu Grunde ging. Géricault war einer der ersten Franzosen, auf die der Einfluss der englisch-flämischen Kunst, durch Constable vermittelt, einwirkte. Ein Akt, „Der Gladiator", könnte fast eine Kopie nach Van Dyk sein, das „Brustbild eines Negers" erinnert ebenfalls an flämische Vorbilder. Den echten Géricault, dessen Wucht man in dem Kürassier des Louvre bewundert, findet man in einem gewaltigen „Pferdekopf" wieder, in dem Pathos und Natürlichkeit sich seltsam mischen, und in dem prachtvollen Bilde einer „Wahnsinnigen", dessen spontane Malerei um ein Menschenalter seiner Zeit vorauseilt.

Ein „Selbstporträt", noch fast in der malerischen

Sprache des Jahrhundertsanfangs, aber mächtig in Formengebung und Ausdruck und ein Stallinterieur, in dem der aus seiner Bahn geworfene Titan zur Alltäglichkeit herabgestiegen, merken Anfang und Ende dieser kurzen, glanzvollen aber jammervoll endenden Laufbahn an.

Ein kleines, ausgezeichnetes Bild, „Laras Tod" vergegenwärtigt uns Delacroix. Seltsam ist es, wie weit darin die äussere Anlehnung an Rubens geht. Die Landschaft, das Terrain und der ferne Wald sind ganz in Rubensscher Manier. Der weibliche Halbakt, wäre er nur etwas üppiger, könnte von Rubens selbst sein. Das bläuliche Perlmutter auf dem warmen Fleischton der Hände und das Rot des Gewandes sind für Rubens typisch. Bei Delacroix allerdings bekommt alles einen anderen Sinn. Ein Kastanienbraun und ein starkes Grün erweitern die Harmonie und geben ihr einen neuen, leidenschaftlichen Klang. Von dem Walde her, über dem eine eisiggraue Wolke in den scharfblauen Himmel heraufzieht, weht eine ganz andere Luft herüber als von Rubens Fluren. In dem blassen Gesicht des Mädchens liegt ein Ausdruck, so zart, wie er Rubens, der perlende Tränen und zum Himmel klagende Augen liebt, niemals eingefallen wäre.

Eine neue Empfindung, die sich alter Form bedient. Neuer, starker Wein, aber noch nicht in neuen Schläuchen.

Ingres ist durch einen „Studienkopf" nur angedeutet. Wie viel bewunderter und geliebter Kunst Urbild aber erkennt man in diesem kleinen Bilde wieder!

Sein direkter Einfluss erscheint in einem „Damenporträt" von Chassériau, einem liebenswürdigen Werke, dessen Zauber sich vielleicht durch die persönliche Empfindung des Künstlers für sein Modell erklärt, die eines kühlen Stils Herr ward. Sodann in einem dekorativen Bilde Puvis de Chavannes.

In Corot, der glücklichsten Begabung, dem das Schaffen so leicht und natürlich ist, wie dem Vogel der Gesang, rettete sich die Tradition altfranzösischer Anmut an Davids Puritanerstrenge vorbei ins neunzehnte Jahrhundert hinüber. Zugleich aber verkörpert sich in ihm, was Frankreichs Kunst gross macht: die unbestechliche Beobachtung. Nicht als Farbe jedoch, wie Delacroix, sondern als Ton stellt die Natur sich ihm dar. Seine Farbe, wie anmutig und fein sie auch ist, ist doch nur eine schöne, aber monotone Zugabe.

Eine seiner entzückenden Mandolinenspielerinnen, mit dem dunklen Blaugrün des Mieders, den Erdbeerfarben des Kleides, dem Milchweiss der Wäsche und der blühenden Blässe des charmanten Gesichts, alles um einen Ton dunkler als sonst, begegnet uns hier. Daneben eine kleine Studie des Colosseums, zwei rosige Landschaften und ein ganz eigentümliches Bild blumensuchender Kinder, das sehr an seinen grösseren Nachfahren Renoir erinnert. Die Schule von Fontainebleau ist ausserdem nur durch einen Dupré, zwei weniger bedeutende Diaz und eine kleine Landschaft von Millet vertreten, denn dessen „Brustbild einer Dame" lässt den Meister von Barbizon noch nicht ahnen.

Es ist wohl ein Bild aus jener Zeit, wo der dem Atelier Delaroche entschlüpfte mit Nymphenidyllen seine ersten Erfolge in der Provinz davontrug und sich, stolz auf die ersten erworbenen Taler, verheiratete. Es stellt seine Schwägerin dar. In der Haltung der Mona Lisa gemalt, in einer Sprache, die deutlich von seiner Erziehung durch Kopieren zeugt, mit leichtem Anklang an barocke Formengebung in der Bildung



ED. DEGAS, TÄNZERIN. STUDIE (PASTELL)
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

der Augen ist es ein Werk von starker noch im geringsten nicht sentimentaler Empfindung, aber ohne Spur einer persönlichen Ausdrucksweise.

Von Daumier finden wir unter mehreren Ölbildern das gewaltige „Drama", das fast so schön wie seine Zeichnungen ist.

Seiner Bedeutung für die moderne Kunst gemäss erscheint Courbet mit zehn Werken, Landschaften, — darunter eine sehr schöne mit einem fruchttragenden Apfelbaum, Stilleben, besonders eine prachtvolle Weintraube — einem Porträt, einer Aktfigur einer grossen Schweinehirtin und vor allem mit seinen riesigen Ringern, die immer noch den Eindruck einer fast beleidigenden Männlichkeit, einer animalischen Kraft, einer Solidität, die jedes Ungefähr verabscheut, aber auch einer lastenden Schwerfälligkeit erweckten. Courbet war sicher der talentvollste und zugleich der beschränkteste aller grossen Maler. Alle Werke seiner Hand haben in grösserem oder geringerem Maasse denselben Vorzug der prachtvollsten Faktur einer enormen Gestaltungskraft, die sich doch nie zu wahrer Lebendigkeit erheben kann. Niemand verdeutlicht besser die Grenze zwischen Talent und Genie.



THEODORE CHASSÉRIAU, DAMENBILDNIS
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Und doch hatte er den grössten Einfluss auf die Malerei seines Landes und dadurch auf die der Welt, denn er repräsentiert die Tüchtigkeit, welche die Seele dieser Kunst ist. Nur auf dem Grund seiner Malerei konnte der Palast des Impressionismus errichtet werden. Durch ihn sind alle Späteren gegangen, mochten sie von Ingres oder Delacroix herkommen. Erst durch ihn erhält die französische Kunst ihre entschiedene Richtung.

Von einer anfänglichen fast greifbaren Rundheit schreitet er zur flächigen Vision fort. Die Valeur ist ihm eben so wichtig wie Corot, aber Farbe und Valeur sind ihm eins. Obgleich er sich in den engen Grenzen einer dunklen und auf das Braun der holländischen Meister gestimmten Skala hält, thut er damit den ersten Schritt zum modernen Kolorismus.

So wie Daubigny selbst sich im Leben, das er in seinem schwimmenden Atelier auf den Flussläufen Frankreichs verbrachte, von den andern Künstlern fern hielt, so ist auch seine Kunst ganz für sich. Man denkt nicht daran, ihn einer Richtung zuzuweisen; er wirkt wie die Natur. Neben einigen früheren Bildern, worunter eins, ein Plateau mit kleinen Bäumen und einer Hütte, darüber im zarten Himmel ein langer, weisser Wolkenstreif sehr schön ist, sehen wir von ihm eine grosse Mondscheinlandschaft aus später Zeit, wo die Poesie ihm die Form auflöste, der Farbe aber eine Kraft und Klarheit gab, die selbst von Manet nicht übertroffen wurde.

Über einer weiten links von Wald begrenzten Ebene steigt der Vollmond empor, seinen rötlichen Glanz ausstreuend. Vorn treibt ein Schäfer seine Herde in den Pferch. Das tiefe Stahlblau des Himmels, das düstre Glutrot der Mondscheibe und das Braun der Erde geben einen grossen, feierlichen, schwingenden Akkord. Niemand hat die Nacht so farbig und so wahr gemalt. Neben diesen Grossen kommen Monticelli, Fantin Latour und Carolus Duran zu angemessener Geltung.

Wenn man nun aber aus dem Raume, der Géricault, Delacroix, Corot und Courbet vereinigt, in den Saal tritt, von dessen uns gegenüberliegender Wand Manet und Cézanne herabgrüssen, so fühlt man, dass von Verheissungen man zur Erfüllung kommt, aus der Dämmerung in den hellen Tag.

Farbe ist das natürliche Ausdrucksmittel der Malerei. Durch dieses Mittel alles zu geben: Luft, Bewegung und Ausdruck, darauf war es schon bei Géricault angelegt, erreicht aber ward es erst bei den Impressionisten.

Und was auf so viel natürlichere Weise entstanden, ist auch echter in der Wirkung. Vor einem Impressionistenbilde erscheint es uns, als ob die früheren Maler nur kolorierten, als ob man erst jetzt male.

Von den drei grössten Meistern der französischen Malerei, Manet, Renoir und Cézanne steht Manet insofern am nächsten bei Courbet, als der Zusammenhang mit der alten Kunst bei ihm noch stark, die Entwicklung zur hellen Malerei nicht so zwingend ist, wie bei Renoir und Cézanne, die erst im Augenblick, wo sie hellfarbig malen, sie selbst werden.

Von Manet ist hier sein letzter „Salon", die „Bar", ein fast einfarbiges „Damenporträt", ein sehr schönes „Pfirsichstilleben" und eine Studie zum „Treibhaus"; Stücke, die in ihrer Klarheit und Einfachheit selbst neben dem strahlenden Blumenstilleben von Renoir, das daneben hängt, zu bestehen vermögen.

Vielleicht ist diese reiche Einfachheit sogar das Höchste und imstande die grössere Fülle, den Glanz und die Naivetät Renoirs aufzuwiegen. Doch wie könnte man dem hinreissenden Zauber seiner Bilder widerstehen.



CAMILLE COROT, FRAU MIT MANDOLINE
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

In dem „Spaziergang" ist die Empfindung, wie sie sich in der Haltung und dem Ausdruck der Figuren ausspricht, echt Renoir. Gemalt aber ist das Bild noch nicht ganz persönlich. Erst schüchtern ringen sich die wenigen heiteren Töne von einem schwärzlichen Grundton los. Und dieser Anklang an Courbet, der bei Manet nicht stört, den man bei Monet sogar liebt, wirkt bei Renoir als Misston. Erst in dem „Mädchen am Klavier" ist Inhalt und Form eins geworden und in dem Blumenstilleben scheint uns das letzte Wort der modernen Kunst ausgesprochen zu sein.

Herb erscheint neben dieser süssen, sinnlichen Kunst Cézanne. Zwei ältere Bilder stellen gleichsam das Rohmaterial seiner Begabung dar, ein spätes, eine „Alte Frau mit dem Rosenkranz", erscheint weniger vollendet als abgeschlossen. In zwei Porträts seiner Frau und zwei Landschaften aber sieht man ihn auf seiner wunderbaren schwer erstiegenen Höhe. Wenn Cézanne malt, so ist jeder Strich ein Glaubensbekenntnis: es ist, als ob er damit einen Eid ablegte. Er ist Fanatiker der modernen Idee.

Monet, Pissarro und Sisley sind nicht reichlich aber ausgezeichnet vertreten. Sieht man des erstern „Stürmische See", die „Mühle in Zaandam" und die Fischerbote, so denkt man an Pizzarros Ausspruch: „Monet n'est pas un paysagiste mais un grand décorateur." Es ist die schönste Malerei, aber nur bedingt erinnert sie an die Natur. Das „Bauerngehöft in der Bretagne" von Pissarro gehört zum Besten, was er geschaffen hat. Nicht nur in der Farbenharmonie, sondern auch in seinem Temperament gemahnt es an Cézanne. Schön ist auch die „Schneelandschaft" von Sisley.

Eins der merkwürdigsten Bilder der Ausstellung, das viele, die es aus der Reproduktion kennen, hier zum erstenmal erblickt haben werden, ist die „Place de la Concorde" von Degas. Die Exklusivität dieser Malerei setzt in Erstaunen. Nicht nur durch die äusserste Zurückhaltung der Farbe — sie ist thatsächlich schwarz und weiss, nur durch die rötlichen Flecken der Gesichter, einen grossen, gelblichen Ton auf dem Boden und den roten Tupfen der Ordensrosette leicht unterbrochen – nein, in jedem Strich drückt sich eine aristokratische Abneigung gegen alles laute genialische Wesen aus. Es könnte keine



CLAUDE MONET, MÜHLE IN ZAANDAM
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

Malerei geben, die sich besser dieser bizarren, raffiniert einfachen Komposition anpasste.

Doch glaube ich, dass die Pastellfarbe für Degas das natürlichste Ausdrucksmittel ist, weil es ihm innerhalb der gewollten Grenzen ein freies Aussichherausgehen gestattet.

Drei vorzügliche „Tänzerinnen" scheinen das zu beweisen.

Degas verwandt, schärfer, zur Karikatur neigend, ein noch unerbittlicherer Zergliederer der menschlichen Psyche ist Toulouse-Lautrec. Für seinen eigentümlichen Stil, der zwischen Malerei und Plakatzeichnung in der Mitte steht, sind zwei kleine Porträts bezeichnend.

Ihrem Programm folgend, das sich auf die klassische Kunst Frankreichs beschränkt, hat die Ausstellung dem Neo-Impressionismus und den neueren Strömungen wenig Raum gewährt. Einige Bilder von Cross, Seurat, Roussel, Vuillard und Bonnard geben von ihnen einen Begriff. Gauguin aber, mit einer grossen Anzahl von Werken ist als klassischer Meister behandelt. Die drei Bilder von ihm, die im grossen Impressionistensaal hängen, fügen sich dem Gesamtbilde auch vollkommen ein, denn Gauguin ist noch der Erbe der grossen Kultur. Aber es ist deutlich, dass, was gut an ihnen ist, zu Cézanne zurückstrebt, und jeder Schritt von Cézanne fort ein Herabsteigen ist.

Wie eine „Parklandschaft" von Constable die Aufgabe hat, an die befruchtende Anregung, die von England kam, zu erinnern, so ein Porträt von Van Gogh, zu zeigen, wie sich die französische Kunst in einer fremden Individualität fortbildete. Je mehr man sich aber in dieses aussergewöhnliche Werk vertieft, desto schwächer erscheint der Zusammenhang, der zwischen ihm und dem Impressionismus bestehen könnte.

Dieses Porträt des Dr. Gachet erinnert mich lebhaft an eine Zeichnung von Dürer, die ich vor Jahren im Kupferstichkabinet des Louvre sah. Auch sie hatte denselben erschreckend starken Ausdruck. Ergreifend ist das Van Gogsche Bild, aber alles darin allzu subjektiv unterstrichen. Und seltsam wirkt es, diese asketische Zeichnung mit den Farben bekleidet zu sehen, welche der französischen Kunst zum Ausdruck der heitersten Lebensbejahung wurden.

Die Ausstellung, von der ich hier Bericht gebe, kann nicht auf den Augenblick wirken wollen. Wir stehen dieser Kunst zu fern und zu nah. Nur für die Zukunft kann sie Keime ausstreuen. Sie ist vielmehr ein Unternehmen, das unter dem Zwang ins Leben tritt, den hervorragende Kräfte, die nach ihrer natürlichen Ausbreitung streben, ausüben.



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Das einzige Interesse, welches die grosse *Kunstausstellung* im *Glaspalast* zu bieten vermag, liegt in der Nachlassausstellung von Löfftz. Wir erkennen, wie hier ein nach der landschaftlichen Seite ähnlich wie Lier begabtes Talent durch die Atelierrezepte der Pilotyschule zu dekorativen Versuchen verschiedenster Art, die in ihrer Skala zwischen Defregger und Klinger schwanken, getrieben wurde, ohne eine sichere Richtung einzuhalten. Für sich stehen einige mit vielem Fleiss behandelte Interieurs, deren malerische Delikatesse ihre einstige Erwerbung für die Pinakothek nachträglich durchaus rechtfertigt. Wie die Pilotyschüler alle im gleichen Lampenlicht fortmalten, zeigen die Nachlässe von Otto Seitz, Frank Kirchbach, August Holmberg. Es ist die Publikumskunst jenes Renaissancemalens, das in Makart und Piloty vor dreissig Jahren die Meister sah. Nur ausnahmsweise ist Holmberg (etwa bei seiner Landschaft bei Firssen) der Wahrheit näher gekommen als der Erzählung. Aber alle diese Bilder muten symbolisch an wie Holmbergs Hauptwerk, ein jugendlicher Kardinal, der nachdenklich aus dem geöffneten Fenster in die Freiheit sieht, die ihm nicht gehört. Mehr kann man darüber nicht sagen. Die übrige grosse Ausstellung steht, was München betrifft, immer noch brav im Sinn der Fortführung der Tradition. Vielleicht ist es in diesem Jahr noch schlechter, weil 1913 wieder die „Internationale" stattfinden soll. Zeichen dafür ist, dass man beim Durchwandern der Säle die Weimarer wie eine Erlösung empfindet, dass Bildnisse von Thor oder Geffcken, Landschaften von Petuel sich aus dem Ganzen unverhältnismässig herausheben.

Auch die *Sezession* steht hinter den früheren Jahren zurück. Besonders nach der Kenntnis der mindestens zu drei Vierteln bedeutenden Berliner Sezession und der etwas preziösen und überschätzten Sonderbundausstellung in Köln endet der Vergleich für München mit einer fast an Fiasko grenzenden Unterbilanz. Bei aller Talentprobe ein Mangel an künstlerischem Selbstbewusstsein, der vergeblich nach den Gründen dafür suchen heisst. Fünfundzwanzig Jahre Münchner Ausstellungen sehen, bedeutet nur Warten, Hoffen, Wünschen — kein Erleben! Steckt nicht doch in dem Partikularismus, unter dem Düsseldorf zusammenbrach, und der eben in München herrscht, ein Fehlen der allein auf das künstlerische gehenden Berufsbestimmung? Wir Münchner können und dürfen die Überlegenheit der jungen Berliner nicht mehr leugnen, werden es nicht verhindern, dass man Künstlern, die auf sich halten, den Weg der Corinth und Slevogt empfiehlt. Wenn wir in dieser Ausstellung die Schablone der Stuck



ED. MANET, PFIRSICH-STILLEBEN
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN

und Samberger gefeiert sehen, bedeutet das für den Nachwuchs Warnung! Und doch zwischen dem ewigen Einerlei manches Erfreuliche: Weisgerber, von den Jüngeren zweifellos der Begabteste, kommt im Streben nach formaler Einheitlichkeit zu schönen Resultaten, Künstler, wie Schramm-Zittau (mit einem farbenlebendigen Affentheater), Lehmann, Groeber, Seyler bekunden innerliche Entwicklung in der allgemeinen Stagnation, unter den bisher Unbekannten tritt Leopold Durm als eine der stärkeren Begabungen mit einem Porträt in Blau und Weiss entgegen. Von den Nichtmünchnern (man nennt sie hierzulande „Ausländer") verdient Spiro unstreitig den Preis. Ganz ausgezeichnet ist die Plastik; es scheint in der That, dass wir auf diesem Gebiet wenigstens einer gleichmässig ausgesprochenen Entwicklung durch Abkehr von Hildebrand und dem Eklektizismus seiner Schüler entgegengehen.

In der *modernen Galerie* fand eine Ausstellung von frühen Werken Habermanns statt, die in überraschender Weise für die Selbständigkeit und Leichtigkeit nach der koloristischen Seite dieses durchaus für sich stehenden besten Münchner Malers der Gegenwart Zeugnis abgab.

In der *Galerie Heinemann* war eine sehr instruktive Ausstellung von Bildern Goyas und seines Epigonen Lucas. U.-B.

PRAG

Im *Künstlerhaus Rudolfinum* ist eine interessante und feinsinnig zusammengestellte Gemäldeausstellung zu sehen: die Kunst am Hofe Rudolf des Zweiten. Unter dieser Devise finden wir kostbare Objekte vereinigt, die aus den Gemälde-Galerien des österreichischen Kaiserhauses in Wien, des Erzbischöflichen Konsistoriums am Hradschin zu Prag, der Klöster Strahov, Tepl und des österreichischen Hochadels stammen. Kaiser Rudolf bevorzugte nebst Dürer, die Niederländer und einige Italiener. Hans de Monte und Barth. Spranger sind in dieser Galerie besonders stark vertreten. Der Letztgenannte, in Antwerpen geboren, hatte in Prag sogar eine zweite Heimstätte gefunden, die Tochter eines Kleinseitner Goldschmiedes geheiratet und wurde im Jahre 1584 zum Kammermaler ernannt. Übrigens war er nicht der einzige, der fremdländischen Künstler, die unter Rudolf II. in Prag ihren ständischen Wohnsitz nahmen, Paulus van Vianen, Peter Stevens waren hier so gut ansässig, wie die in ganz bestimmter Zeitfolge wiederkehrenden Hans von Aachen, Adrian de Vries und eine ganze lange Reihe anderer. Und zwischen diesen Männern der Kunst wandern zwei stille Gelehrte, die auch Weltruf erlangt hatten: Tycho de Brahe und Keppler. Die Rudolfinische Kunstkammer hat aber auch Correggio und Tizian und besonders einige köstliche Werke von Jan Brueghel zu vereinigen gewusst. — Ferner sehen wir interessante Porträts damaliger Zeit, wie Coello, Alonso Sanchez, Jacob Seisenegger und den besten Landschafter der Rudolfinischen Epoche, Roelant Savery. Den grössten Reiz der Ausstellung bildet jedoch Albrecht Dürers berühmtes „Rosenkranzfest". U. R.

ESSEN A. D. RUHR

„Die Industrie in der bildenden Kunst" ist ein Thema, über das in der letzten Zeit mehrere Ausstellungen etwas zu sagen hatten. Auf Dresden folgte Essen, und nun ist Berlin an der Reihe. Die Ausstellung im Kunstmuseum der Stadt Essen (Direktor Gosebruch) umfasste rund 300 Nummern. Der Veranstaltung ist ein grundsätzlicher Wert insofern beizumessen, als ihr erschöpfendes Material den augenblicklichen Stand der Lösung des interessanten Problems zeigt.

Geist vom Geiste jener Industrie, die in der Malerei eine grosse Verwirrung angerichtet, baut unterdes in derselben Stadt Essen würdige Häuser. Am Bahnhof steht ein grosses Handelshaus, und weiterhin in die Stadt hinein sieht man zahlreiche Monumentalbauten von grosser räumlicher Kraft. Ein Blick besonders ist eindrucksvoll: die gewaltige Kuppel des neuen Synagogen-Baus (von Koerner), in der gleichen Perspektive ein Warenhaus (von Kreis) und mehrere Waren- und Bankhäuser, alle in demselben grossen Stil. In diese Massen passen sich gut die zyklopischen Gefüge der romanischen Stiftskirche hinein (X. Jahrhundert), eines interessanten Baues mit achteckigem Westturm, herrlichem Oktogon an der Westseite, einem Atrium und dahinter schönem Baptisterium. (Die Kirche ist eine der ältesten Deutschlands. Im Oktogon wurden vor einiger Zeit romanische Malereien aufgedeckt. Die Goldene Kammer birgt unerhört schöne und reiche Werke byzantinischer und romanischer Gold- und Silberschmiedekunst, Elfenbeinschnitzereien und Evangeliare. Im hohen Chor steht eines der schönsten Werke Barthel Bruyns, ein Hauptwerk aus seiner mittleren Zeit, ein Flügelaltar mit reichem Schnitzwerk.) — — Im Südwesten der Stadt liegen die Kruppschen Kolonien Alfreds- und Friedrichshof. Im Südosten hat der Beigeordnete Schmidt auf ansteigendem Gelände eine städtebaulich vorzügliche Erschliessung angeordnet. In diesem Komplex liegt die Baugewerkschule (von Koerner) und das Gebäude der Ermscher-Genossenschaft (von Kreis, und, wie die Baugewerkschule, in Beton gebaut) mit einem räumlich und farbig starken Sitzungssaal. P. M.



HONORÉ DAUMIER, VOR GERICHT. ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IM FRANKFURTER KUNSTVEREIN



AUKTIONSNACHRICHTEN

HAMBURG

Sammlung Friedmann-Hamburg.

Nachdem kaum die Galerie Weber, und damit die bedeutendste hiesige Sammlung alter Kunst, dem Kunstmarkte zum Opfer gefallen ist und nur durch Lichtwarks Geschicklichkeit die Hauptschätze der Hamburger Kunsthalle gerettet worden sind, soll jetzt eine unserer reichsten Sammlungen moderner Kunst aufgelöst werden. Die Galerie *Jerome Friedmann* in Hochkamp bei Hamburg soll am 29. Oktober bei Lepke verauktioniert werden. Diese Sammlung umspannt die ganze Entwicklungsreihe der modernen Malerei von Corot-Courbet bis zum Berliner Sezessionismus und Hodler. Sie deutet spätere Bestrebungen in Bildern von Camoine, Baum, Breetz tastend an. Sie trägt daher weniger den Charakter eines starken persönlichen Geschmacks, einer eng gebundenen Richtung, sondern sie zeigt in ihrer Vielseitigkeit einen feinen Spürsinn für die tragenden Kräfte und ein treffsicheres Urteil für Qualität. Die ersten weniger glücklichen Käufe, die von der Lehrzeit, den Anfängen der privaten Sammeltätigkeit zu zeugen pflegen, sind offenbar mit grosser Klugheit wieder abgestossen worden, und ein durchgehend hohes Niveau zeichnet so die ganze Reihe der etwa 90 Werke aus.

Naturgemäss liegt der Schwerpunkt der Sammlung in der zeitgenössischen deutschen Kunst, bei den führenden Mitgliedern der Berliner Sezession und wenigen süddeutschen Malern. Nur gleichsam als Anreger und Ausblicke werden ausländische Künstler in den Kreis einbezogen.

Von Courbet sehen wir drei so charakteristische Werke, wie die „Berglandschaft“, das „Waldinnere“ und die heroisch-pathetische „Meereslandschaft mit steiler Felsküste“, von denen die beiden ersten durch die schöne Klarheit und den Reichtum der Oberflächenbehandlung, das letztere durch die bei Courbet nicht häufige Grossartigkeit und elementare Einfachheit der Komposition ausgezeichnet sind. Kleinere Landschaften von Corot und Daubigny, eine glitzernd kostbare „Gruppe“ von dem seltenen Monticelli gesellen sich hinzu. Eine späte „Schafherde“ von Pissarro deutet die Entwicklung in Frankreich schüchtern an. Von deutschen Zeitgenossen ist Ulrich Hübner weitaus am reichsten, mit zwölf Werken, vertreten. Kalckreuth, Zügel, Liebermann, Stuck sind mit kleineren Werken nicht entscheidend repräsentiert. Dagegen ist Lovis Corinths „Mutter und Kind“ nicht nur ein Glanzpunkt in der Sammlung, sondern zugleich ein Höhepunkt Corinthschen Schaffens überhaupt. Trübner ist durch einen frühen, monumentalen „Studienkopf“ und durch eins



GUSTAVE COURBET, FRANZÖSISCHE KÜSTENLANDSCHAFT
SAMMLUNG FRIEDMANN, HAMBURG

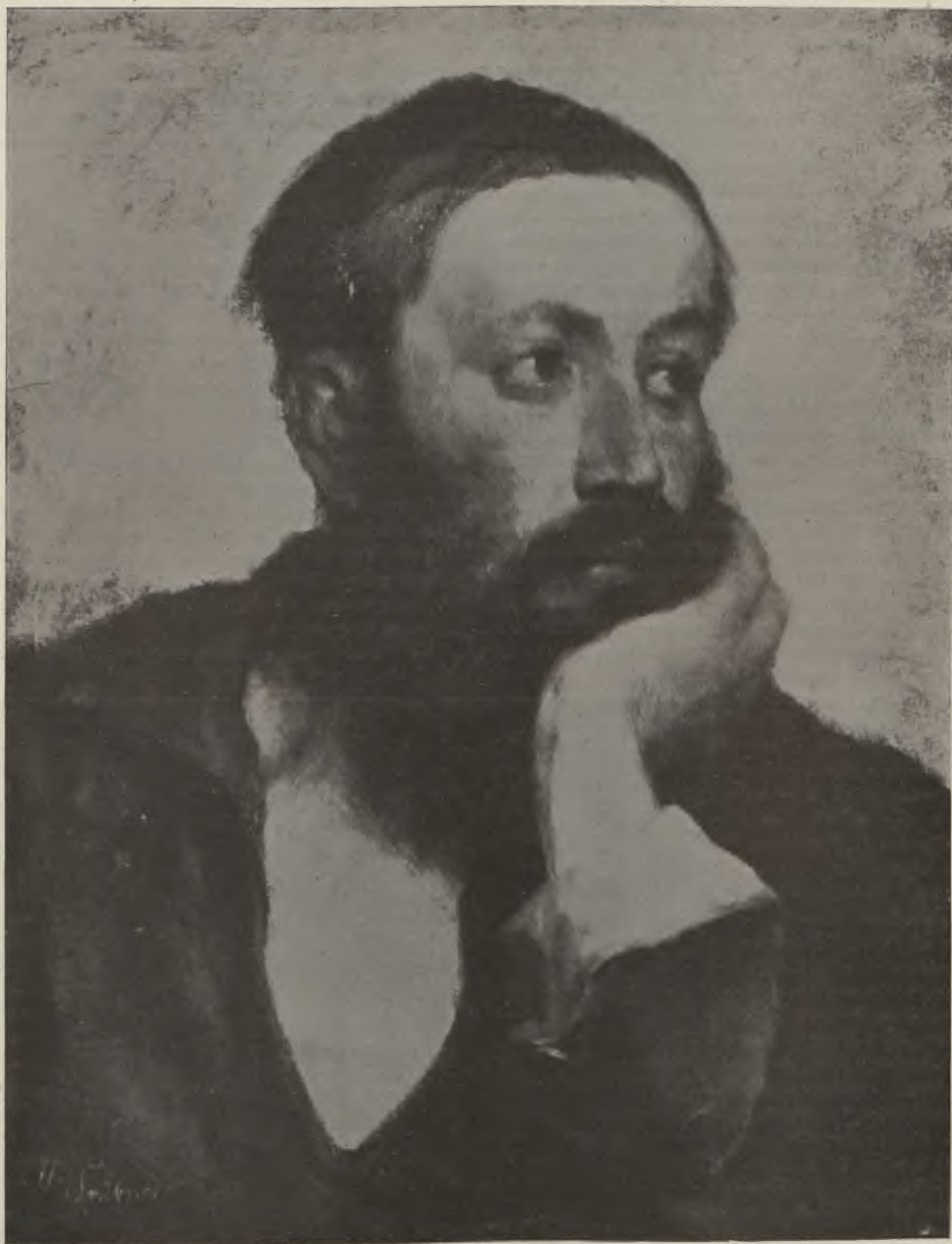
seiner handwerklich so energischen Porträts wohl aus dem Anfang der achtziger Jahre vertreten. Von Habermann ist eins seiner früheren „Frauenbildnisse“, ein sehr zarter, verzeichneter „Pastellakt“ und ein späteres, in seiner barock-verschnörkelten Manier mehr dekorativ gehaltenes „Damenporträt“ vorhanden. Neben den für die Sammlung entscheidenden Werken dieser Meister brauchen wir eine Reihe meist jüngerer guter Kräfte nur zu erwähnen, so Landenberger, Hofer, Dreher (fünf Bilder), Wilh. Oertel, E. R. Weiss (vier Bilder), Thomas Herbst, Leipold (sechs Bilder), Wilhelm Zumbusch, Otto Fischer. Daneben sind von dem alten Eduard von Gebhardt zwei Einzelfiguren von seltener malerischer Frische vorhanden.

Die vier Bilder von Hodler müssen in gewissem Sinne als Krönung der Sammlung gelten. Ein Werk wie die „Tänzerin“ in dem blaurot changierenden Gewande wird man kaum in einer Hamburger Privatsammlung vermuten. Aber auch das kleine feine „Damenbildnis“ zeigt sehr Wesenhaftes der Hodlerschen Kunst, während die beiden Landschaften geradezu den realistisch-impressionistischen Ausgangspunkt („Flusslandschaft“) und das Ziel („Berg“) der Hodlerschen Kunst bezeichnen. Drei gute und ebenso verschiedene Bilder des kürzlich verstorbenen Schmidt-Reutte wären als typisch für ähnliche Bestrebungen in der deutschen Kunst einzufügen. Schliesslich weisen Amiet, Breetz, Clarenbach, Camoine in maassvoller Weise auf die jüngste Entwicklungsphase der Malerei hin.

Dass die Sammlung Friedmann nun nicht weiter ausgebaut werden kann, ist für Hamburg, das besonders arm an gut organisierten Privatsammlungen ist, zu beklagen. Es bleibt aber die Hoffnung, dass es Lichtwark, wie bei Weber, gelingen möge, die Hauptwerke der Sammlung als Ergänzung der staatlichen Galerie Hamburg zu erhalten. Die Gelegenheit Lücken zu füllen, erscheint besonders günstig. E. Hakon.

MÜNCHEN

Bei Hugo Helbing findet in der ersten Woche des Oktober die Versteigerung der Sammlung Frau von D . . . statt. Auf die Gemälde darf in ihrer Gesamtheit an dieser Stelle aus dem Grunde hingewiesen werden, als hier eine künstlerische Autographensammlung, wie man sie wohl nennen mag, in schöner Vollständigkeit Werke aller bedeutenden deut-



WILHELM TRÜBNER, STUDIENKOPF
SAMMLUNG FRIEDMANN, HAMBURG

schen Meister der letzten dreissig Jahre und zur Ergänzung auch einige Franzosen enthält. Jedenfalls steckt in dieser Sammlung sehr viel mehr Verständnis für Qualität als in verschiedenen jener grossen Bilderanhäufungen, denen die Spekulationsabsicht aufgeschrieben war, wie wir sie kürzlich mehrfach in München zur Auktion gelangen sahen. Wir finden hier vor allem Corinth vorzüglich vertreten, neben ihm Slevogt und Leistikow, von Münchnern Habermann und Uhde, von Thoma das grosse Rasenbild mit Thomas Frau aus der Frühzeit des Künstlers, von Leibl ein männliches Bildnis (Sperl?), eine Waldstudie von Schuch, den Eselsritt von Courbet (promenade avec Robinson) u. a. Von Feuerbach kommt eine Anzahl bisher wenig bekannter Zeichnungen hinzu. U.-B.

FRANKFURT A. M.

Für Frankfurt als Kunststadt ist die Versteigerung der Sammlung Johannes Noll durch die Kunsthandlung *F. A. C. Prestel*, die am 7.—8. Oktober stattfinden soll, ein Ereignis von Bedeutung. In sozusagen retrospektiver Beziehung ist die Versteigerung der Sammlung Noll für Frankfurts Kunsthandel von Bedeutung; denn sie zeigt, welch vielseitige und bedeutende Qualitäten ein geschickter und geschmackvoller Sammler mit verhältnismässig geringen Mitteln im lokalen Handel finden konnte; und es ist geradezu ein Charakteristikum der Nollschen Sammlung, dass ihr ganzer Besitz mit verschwindenden Ausnahmen aus dem Frankfurter Kunsthandel stammt. Dieses lokale Interesse an der Versteigerung wird aber zu einem allgemeinen durch die Qualität der Sammlung. Den eigentlichen Mittelpunkt der Sammlung bilden die gotischen Bildwerke in Holz und Stein. Darunter befinden sich sehr charakteristische, kunsthistorisch interessante Arbeiten des frühen, hohen und späten vierzehnten Jahrhunderts. Aus dem fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert sind die ausserordentlich qualitätvollen Stücke niederrheinischer und niederländischer Herkunft hervorzuheben, sowie westfälische Arbeiten von grosser Schönheit. In der Reihe der hervorragenden schwäbischen Skulpturen befindet sich eine Gruppe vom Meister des Blaubeurener Hochaltars, der die Wissenschaft in der letzten Zeit mehrmals beschäftigt hat neben Arbeiten von nicht geringerer Qualität. Tirol ist durch einen heiligen König, der in engster Beziehung zu Michael Pacher steht, glänzend vertreten. Unter den fränkischen Arbeiten ragt eine prachtvoll geschlossene und monumentale Katharina aus der Nähe des Veit Stoss hervor.

Die Reihe der primitiven Bilder der Sammlung eröffnet der kleine Dirk Bouts, der seit der Brügger Ausstellung im Jahre 1902 bekannt ist. Ausser mehreren deutschen Bildern des fünfzehnten Jahrhunderts enthält die Sammlung ein interessantes spanisches Bild, das unter dem Einfluss des Roger van der Weyden entstanden ist. Unter den Niederländern des siebzehnten Jahrhunderts sind zwei signierte und datierte van Goyens, ein vollbezeichneter Salomon Ruysdael hervorzuheben. Der Seltenheit wegen mag auf eine signierte Winterlandschaft mit Schlittschuhläufern des Anthoni Verstraelen hingewiesen werden.

Den Grundstock der Handzeichnungs-Sammlung bildet die Sammlung Godin-Deheselle; und es mag als Kuriosum erwähnt werden, dass die Sammlung vierzig Jahre lang ungeöffnet bei den Nachkommen des Sammlers, gelegen hat, bis sie Johannes Noll vor etwa zehn Jahren en bloc erwarb.

Sie enthält unter anderem eine wundervolle späte



GUSTAVE COURBET, LA PROMENADE AVEC ROBINSON
SAMMLUNG FRAU VON D. IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN



CAMILLE PISSARRO, LANDSCHAFT
SAMMLUNG FRAU VON D. IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN

Rembrandtzeichnung mit einer Darstellung des barmherzigen Samariters. Unter den Rubensschen Blättern befindet sich eine prachtvoll schwungvolle Zeichnung zur Krönung Mariae im Louvre. Teniers, dessen Zeichnungen sehr selten sind, ist mit einem Studienblatt zum Dresdener Alchimisten vertreten, Essaias van de Velde mit einer grossen lebendigen Porträtzeichnung. Von den Zeichnungen van Dycks ist eine Studie zu einem Marienkopf, wie dem der Münchener oder Antwerpener Kreuzabnahme, hervorzuheben.

W.

BERLIN

Im Auktionshaus Lepke finden im Oktober folgende Versteigerungen statt:

Am 8. Oktober und folgende Tage: Antiquitäten aus dem Besitz von Louis Berghold, Danzig;

am 15. Oktober: Sammlung Alb. Jaffe, Hamburg, 1. Teil: Gemälde alter und neuer Meister;

am 22. Okt.: Porzellansammlung Dr. Witte, Rostock;

am 23. und 24. Oktober: Sammlung Jaffe, Hamburg, 2. Teil: Miniaturen;

am 29. Oktober: Sammlung J. Friedmann, Hamburg.



CHRONIK

SEZESSION – REICKE

Die Sezession, die zuerst in der Angelegenheit Reicke den rechten Ton getroffen hatte, hat in der Folge leider an Haltung sehr verloren. Sie hat den Bürgermeister durch einen Rechtsanwalt fortgesetzt um eine Ehrenerklärung ersuchen lassen und ihn, dessen Situation schon recht peinlich wurde, damit in die Rolle eines grossmütig Gewährenden oder streng Versagenden fast hineingenötigt. Dass der Bürgermeister Reicke, – dem wir etwas vom Geiste Cäsars wünschten, weil er dann vorziehen würde, in einer Provinzstadt der Erste zu sein, anstatt in der Hauptstadt immer nur der Zweite, – in solcher Rolle eine besondere Selbstzufriedenheit zeigen würde, war vorauszusehen. Die ganze Angelegenheit liegt jetzt so übel wie möglich. Für den Bürgermeister hätte es nur zwei Möglichkeiten geben dürfen: entweder er erklärte, er hielte die Leiter der Sezession in der That für „sensationslüsterne" Geschäftsleute, oder er wählte den bequemen Diplomatenweg zu sagen, er hätte natürlich nur Picasso & Co. gemeint. Statt dessen hat er eine lange Erklärung in der Vossischen Zeitung erscheinen lassen, wie sie etwa ein mittelmässiger Provinzredakteur ausarbeiten würde, der eine Sache gern beilegen, sich aber auch nicht blossstellen möchte. Die Ratlosigkeit der Sezession ist dieser bürgermeisterlichen Journalistenpolitik (Reicke nennt das: die deutsche Sprache beherrschen) dann zustatten gekommen. Warum die Sezession so eifrig um eine Ehrenerklärung sich bemüht, ist nicht einzusehen. Sie braucht doch nicht das Wohlwollen der Stadt Berlin. Die für Ankäufe von der Kunstdeputation bestimmten 6000 M. dürfen als Motiv nicht gelten. Die Situation war so klar wie möglich. Die Sezession war von einem Bürgermeister der Reichshauptstadt ohne Anlass und ohne Recht gröblich beleidigt; sie brauchte nur in abweisender Ruhe zu warten und der Beleidiger hätte eines Tages volle Genugthuung geben müssen. Statt dessen hat sie wieder einmal eine vielköpfige „Diplomatie" getrieben und ihre Trümpfe ohne Grund aus der Hand gegeben. Es zeigt sich immer deutlicher, dass die Sezession auseinanderfällt, wenn sie sich nicht selbst bald einen Direktor giebt, der solche Dinge ohne die dem Künstlernaturell nun einmal eigentümlichen Temperamentsschwankungen zu erledigen weiss.

EIN KONSERVATOR FÜR BERLIN

Es ist an dieser Stelle schon oft die Rede gewesen von den Gefahren der Demolierung, denen die alten Architekturen in Berlin ausgesetzt sind. Um dieser Gefahr entgegenzuwirken, sollte die Stadt eine Instanz schaffen, deren Aufgabe es wäre, genau orientiert zu sein und rechtzeitig Vorbeugungsmassregeln empfehlen zu können; sie sollte einen Konservator anstellen mit konkreter Machtbefugnis. Zu solchem Posten würde

sich niemand besser eignen als Hans Mackowsky, der beste Kenner und passionierteste Liebhaber Alt-Berlins. In der Regel ist das Amt da, aber es fehlt der Mann dafür, der es zu etwas Lebendigem macht. Hier ist einmal der Mann früher als das Amt da; es bedürfte also nur des guten Willens und einiger Beschleunigung, denn sonst giebt es kein Alt-Berlin mehr, wenn der Konservator auf dem Plan erscheint.

❁



LOVIS CORINTH, KRIEGSBEUTE
SAMMLUNG FRAU VON D. IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN

ROMANTIK DES BILDERMARKTS

Einige kleine Anekdoten, die von der Romantik des modernen Bildermarkts handeln.

Draussen in Werder wohnt, wie die Leser wissen, seit vielen Jahrzehnten Karl Hagemeister, der einstige Freund Schuchs. Seit fast vierzig Jahren hat sich um den als Maler, Jäger und Fischer in der märkischen Einsamkeit Lebenden, in der nahen Hauptstadt niemand gekümmert. Vor einigen Jahren baten wir den Künstler, uns einige Erinnerungen über seinen Verkehr mit Schuch niederzuschreiben; und bald darauf brachten wir auch einen Aufsatz über die Kunst Hagemeisters selbst. Das wurde dem Kunstmarkt zum ersten Signal. Eines Tages war ein Kunsthändler halb zufällig draussen, kramte unter den nach Hunderten zählenden alten und neuen Arbeiten Hagemeisters umher und stiess auf einen Pack aufgerollter verschimmelter und geborstener Ölbilder. Er trabte mit einer der Bildrollen zur nahen Havel hinunter, wusch und bürstete und war von dem was zutage kam so betroffen, dass er den ganzen Pack, an die zwanzig oder dreissig Stück, für ein paar tausend Mark gleich mitnahm. Er liess die Bilder in München gut restaurieren, und als er sie ausstellte, gab es einen Bombenerfolg. Man entdeckte plötzlich Hagemeister. Vor allem den Hagemeister der siebziger und achtziger Jahre, den Freund Schuchs, den tonigen Dunkelmaler. Unsere Galerien, zum Beispiel die Nationalgalerie und die Neue Pinakothek, erwarben von diesen Bildern, der Kunsthandel fing Feuer und bald wurde ein einziges Bild dieser Kollektion ebenso hoch und höher bezahlt als jener Entdecker die ganze Masse bezahlt hatte. Es folgten dann Hagemeister-Ausstellungen in mehreren Städten, vor allem in München; die Käufer eilten herbei, die Preise stiegen, der Markt entrierte eine Hagemeisterhausse.

Der Künstler, der es vierzig Jahre lang so hübsch still und einsam in Werder gehabt hat, kann sich vor Käufern kaum noch retten. In Automobilen kommen Privatleute und Kunsthändler angejagt. Wenn sie beim Künstler keine Bilder bekommen, so fahren sie die Umgegend ab, erkunden, wo in den Häusern noch Bilder von Hagemeister hängen, zücken die Brieftasche und legen den Obstzüchtern einen Tausendmarkschein nach dem andern auf den Tisch. Die Bauern, denen die braunen Lappen in dieser Gegend nichts Unbekanntes sind, bleiben standhaft. „Nee, wi verköpen nich!" Wütend faucht das Auto weiter. Schliesslich hält es vor der Thür eines Schornsteinfegers. Der Kunsthändler proponiert dem schwarzen Mann folgendes: er käme doch in der ganzen Gegend umher; er solle von allen Hagemeisters, die er entdecken könne, Meldung machen und für jede Meldung ein fürstliches Geschenk erhalten. Werder wird aufmerksam. Von Kunst versteht man in dieser Stadt der Kirschen und Äpfel nichts, um so mehr aber vom Geld. Und die Stimmung steigerte sich bis zur Aufregung, als neulich gar ein fürstliches Automobil vor dem unscheinbaren Häuschen hielt, als ein lebendiger preussischer Prinz den prächtigen alten Herrn besuchte, um dessen Malerei kennen zu lernen. –

Wir erzählen das, weil auch dieses ein kleiner Beitrag zu dem Problem Kunsthandel ist, das J. Meier-Graefe in diesem Heft zu behandeln beginnt. Und weil die Geschichte eine so hübsch in die Augen springende Moral hat: keine ehrliche und tüchtige Arbeit ist jemals verloren, und wenn der Erfolg noch so lange auf sich warten lässt. Die goldenen Früchte einer vierzigjährigen, nie vorlaut sich auf den Markt drängenden Arbeit fallen dem Fünfundsechzigjährigen nun mit einem Male so reich in den Schooss, dass er ärgerlich lachend schon abwehren muss, um sich die immer noch rege Lust am Arbeiten nicht verkürzen zu lassen.



FERDINAND HODLER, LANDSCHAFT
SAMMLUNG FRIEDMANN, HAMBURG
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTVERLAGS O. H. MIETHKE, WIEN



NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON KARL SCHEFFLER

Anselm Feuerbach, seine besten Gemälde, Studien und Handzeichnungen in 80 Bildtafeln. Mit einem Begleittext von Hermann Uhde-Bernays. Verlag Franz Hanfstaengl.

Feuerbach Mappen, herausgegeben vom Kunstwart. Mit Text von Ferdinand Avenarius.

Anselm Feuerbachs Briefe an seine Mutter. Erster Band. Aus dem Besitz der Königlichen Nationalgalerie zu Berlin. Herausgegeben von G. I. Kern und Hermann Uhde-Bernays. Berlin bei Meyer u. Jessen.

Von der wachsenden Popularität Feuerbachs zeugen diese drei Publikationen, die innerhalb eines Jahres erschienen sind. Eine vortreffliche Neuauflage des „Vermächtnisses" (bei Meyer & Jessen, von Herm. Uhde-Bernays besorgt) kommt ebenfalls noch hinzu. Feuerbachs Prophezeiung: „nach fünfzig Jahren werden meine Bilder Zungen bekommen und sagen, was ich war und was ich wollte" erweist sich als richtig.

Daß er überall schon ganz verstanden würde. kann man allerdings nicht sagen. Hermann Uhde-Bernays findet in seinem fein geschriebenen und gut gedruckten Begleitbuch den richtigen Standpunkt; ihm hat ein eminentes Wissen um jede biographische Einzelheit dieses Künstlerlebens das freie Urteil nicht verwirrt, er begreift mit zarter Instinktkraft die Mischung im Wesen Feuerbachs, er versteht es bei aller Knappheit seinen Gegenstand zu erschöpfen und er giebt damit, daß er seinem Textband die Abbildung einer herrlichen Antike voranstellt, den Beweis eines geistreichen Weiterblickens; Ferdinand Avenarius dagegen steht noch im Banne des Stoffes, er urteilt unsicher und verhüllt mit manchem dekorativen Wort seine Empfindungsschwäche. Die Hanfstaenglsche Publikation ist überhaupt die würdigere. Einige Einwände der Auswahl gegenüber berühren das Wesentliche des Unternehmens nicht. Man vermisst die erste Skizze der Medea, die vielleicht das Schönste von allen Werken Feuerbachs ist; und es fehlen auch einige jener italienischen Landschaften, die Italien in einer neuen Weise gemalt haben. Dafür ist das selten reproduzierte, fast Daumierhaft starke Bildnis des Professors Umbreit reproduziert worden. Einige der Kinderbilder hätte man gern vermisst. Der rote Karton ist auch nicht eben glücklich. Das Ganze aber ist eine reichliche und schöne Gabe, die Genuss bereitet.

Die Freude an der in den Reproduktionen im übrigen

auch guten Kunstwart-Mappe beeinträchtigen die unglückseligen farbigen Blätter. Diese Farbigkeit ist zwar populär, aber sie ist so unkünstlerisch und unfeuerbachisch wie möglich.

Das schönste Monument bleiben aber doch die Briefe Feuerbachs, die so lange in der Nationalgalerie gelegen haben. Kein Empfindender wird sie ohne Erregung und dramatische Spannung lesen können. Sie sind ein Stück deutscher Nationalliteratur, weil Feuerbach ein vortrefflicher, ein leidenschaftlicher Briefschreiber war und weil vor allem der erste Band sich wie eine Autobiographie in Briefen liest. Zumeist die Jugendbriefe sind erstaunlich ausdrucksvoll. Es ist, als läse man im „Werther". Diese Briefe haben ihre Bedeutung auch neben dem „Vermächtnis". Der erste Band spiegelt auf fast sechshundert Seiten die Lehrjahre in Düsseldorf, München, Antwerpen und Paris und die Wanderjahre in Italien bis zum Jahre 1860 wieder. Wir haben vor einiger Zeit an dieser Stelle einige Proben bereits abdrucken können (Jahrg. IX Seite 528). Schon danach wird man verstehen, dass es kein leeres Wort ist, wenn wir versichern, die Lektüre dieser Briefe gehöre zum Stärksten, was unsere Briefliteratur zu bieten hat.

❀

Karl Stauffer-Bern, sein Leben, seine Briefe, seine Gedichte, dargestellt von Otto Brahm. Siebente Auflage. Berlin 1911 bei Meyer & Jessen.

Der Verlag Meyer & Jessen hat das bekannte Staufferbuch Otto Brahms übernommen und in einer vorzüglichen Form neu herausgegeben. Er hat recht daran gethan, denn es wird dieses Buch als eine vorzüglich geschriebene und redigierte Lebensgeschichte unter den Biographien und Selbstbiographien fortleben. Zweifellos hätte Gottfried Kellers klug fröhliche Lucie aus dem „Sinngedicht" dieses Buch ihrer Biographiensammlung merkwürdiger und bedeutender Männer eingereiht. Stauffer ist einer jener Künstler, die in der Biographie bedeutender wirken, als in ihren Werken, die stärker als Persönlichkeiten sind, denn als Gestalter. Darum hat mit vollem Recht ein Literat die Gelegenheit ergriffen, dieses halb tragische und halb törichte Schicksal zu schildern. Es ist Brahms beste Schriftstellerarbeit bis heute geblieben. In den Blütejahren des Naturalismus wurde dieses Buch neben Goethes Werther gestellt. Das ist natürlich närrisch. Aber es ist ein entfernter Klang von der unsterblichen Empfindsamkeit des Wertherbuches in der That auch in Brahms Staufferbuch zu spüren. Es baut sich dem Betrachter ein Künstlerleben auf, das vielleicht nur zerbrach, weil das Talent nicht zulangte, weil die elementare, erotisch gefärbte Vitalität des Schweizers nicht in grossen Kunstwerken ein natürliches Bethätigungsfeld finden konnte.

Brahm hat auf neuere Forschungen und auf die Aufnahme letzthin erst bekannt gewordener Briefe in der neuen Auflage verzichtet. Er hat wahrscheinlich recht gethan; denn sonst hätte er die Geschlossenheit der Form opfern müssen.

❀

Das Kinderalbum von Adolf Menzel. 25 Gouachen und Aquarelle der Nationalgalerie zu Berlin in der Grösse und Farbe der Originale in Farbenlichtdruck reproduziert. 300 numerierte Exemplare in Pergamentmappe. Preis M. 250. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Hans Memling. Farbige Faksimilereproduktionen des vollständigen Ursulaschreines und anderer Meisterwerke in Brügge in 15 Tafeln. Herausgegeben von Scato de Vries und Pal de Mont. 200 numerierte Exemplare. Preis M. 360. Verlag E. A. Seemann, Leipzig.

Diese beiden Publikationen grossen Stils bedürfen keiner Rechtfertigung nach der Seite dessen, was sie reproduzieren. Menzels Kinderalbum gilt als ein klassisches Werk der modernen, Memlings Ursulaschrein als ein klassisches Werk der alten Kunst. Dass öffentliche Sammlungen, Bibliotheken und Privatsammler an solchen Reproduktionswerken das grösste Interesse haben, liegt auf der Hand. Denn es werden dadurch Meisterwerke, die immer nur relativ wenigen zugänglich sind, der Allgemeinheit in der schönsten Weise zum Zwecke des Studiums und des Genusses nahe gebracht. Zu fordern ist nur, dass die Wiedergabe in jedem Falle einwandfrei sei. Die vorliegenden beiden Werke erfüllen nach dieser Richtung die höchsten Ansprüche. Sie repräsentieren ein kunsttechnisches Können unserer Reproduktionsindustrie, das mit ehrlicher Genugthuung gepriesen werden muss. So skeptisch man stets gegenüber farbigen Wiedergaben moderner Ölbilder ist, so sehr bleibt es zu bewundern, was mittels des Farbenlichtdruckes den Aquarellen und Gouachen des Menzelschen Kinderalbums gegenüber erreicht worden ist. Die Treue geht bis zur genauen Wiedergabe selbst des versteckt Handschriftlichen, es ist die malerische Tonigkeit und Farbigkeit der Originale erreicht und auch die espritreiche Spitzpinseligkeit, die Stimmung des Ganzen und der Geist des Details. Ausgezeichnet sind auch die Werke Memlings, die sich in ihrer miniaturhaften, detailreichen Meisterschaft besonders gut zur Reproduktion eignen, gelungen. Es schliessen sich diese beiden Publikationen der hier neulich besprochenen monumentalen Reproduktion des „Breviarium Grimani" (Jahrg. IX, S. 561) würdig an. Abgesehen von dem speziellen Wert, den solche Vervielfältigungen haben, von den Vorzügen einer solchen edlen Popularisierung, verdient es starken Hinweis, dass sich immer öfter Verlagsanstalten bei uns finden, die Ehrgeiz und Wagemut genug haben, das Meisterhafte aller Zeiten in so würdiger und nützlicher Weise zu verbreiten, und dass die Reproduktionstechnik von einigen grossen Firmen — das Menzelalbum hat die Kunstanstalt von Alb. Frisch besorgt — derart kultiviert wird, dass schon keine Konkurrenz von anderen Ländern mehr zu scheuen

ist. Es ist diese Berufsauffassung, wie man sie heute auch bei unsern besten Verlegern findet, etwas sozial Vorbildliches.

❀

Die Renaissance. Historische Szenen vom Grafen Gobineau. Neu herausgegeben vom Inselverlag, Leipzig 1911.

Nachdem dieses Werk in neuer Gestalt nun vorliegt muss man sich wundern, dass es nicht schon längst in einer würdigen Form herausgegeben worden ist. Denn ohne eben klassisch zu sein, behauptet das Gobineauwerk als geistreicher Rekonstruktionsversuch doch einen so hohen Rang, dass es wie von selbst seinen Platz unter den Büchern erhält, die zu häufiger Benutzung bequem zusammengestellt werden. Einer weiteren Besprechung bedarf der Inhalt nicht, da das Buch ja bekannt und längst gewürdigt ist. Diese Anzeige betrifft mehr die Form der Neuausgabe. Der Inselverlag hat damit zweifellos eines seiner schönsten Bücher gestaltet. Gerade diesem Buch steht die etwas eklektizistische Art der Druckanordnung wohl an. Emil Schäffer hat mit feinem Geschmack und genauer Kenntnis eine Anzahl von Bildnissen der dramatisch auftretenden Personen ausgewählt, die dann mit edler Sorgfalt reproduziert und dem Text eingefügt worden sind. Wahrhaft wohlthuend sind die in schönen Verhältnissen von Spamer klar und ungeziert gedruckten Textseiten. Es ist auch in der typographischen Form des Buches etwas von der Renaissancekraft, die auf 350 Seiten von vielen Punkten aus von Gobineau szenisch dargestellt worden ist.

❀

Johann Heinrich Mercks Briefe an die Herzogin-Mutter Anna Amalie und an den Herzog Carl August von Sachsen-Weimar. Herausgegeben von Gerhard Gräf. Inselverlag, Leipzig 1911.

Diese äusserst wertvollen und interessanten Briefe des bekannten Goethefreundes J. H. Merck, in denen viel auch von Goethe selbst die Rede ist, werden hier, in einer Zeitschrift für bildende Kunst, angezeigt, weil der Kunstfreund darin eine Fülle lehrreicher Notizen über künstlerische Interessen aus der Zeit um 1780 findet. Merck war einer der ersten, die die Kunst mit dem Auge des modernen Menschen betrachteten; er war ein passionierter Sammler, Vermittler und Aufkäufer von Stichen, Handzeichnungen und Kunstgegenständen, ein rechter Amateur und Kunstnarr. Ein Mensch mit feinen Kunstinstinkten, der das Wesentliche in Rembrandts Radierungen, zum Beispiel, schon witterte, als kaum ein anderer schon darauf achtete. Eine genialische Natur, mit unendlich vielen Interessen, anregend nach vielen Seiten. Was er auf seinen Reisen im westlichen Deutschland gesehen und gedacht und wie er darüber berichtet hat, wie er hinter den alten Kunstblättern her war, welche Preise die heute unendlich kostspieligen Blätter damals brachten und viele andere Interessen dieser Art: das alles ist in diesen Briefen so ergötzlich, geistreich und mit so sprühender Lebendigkeit geschildert, dass sich der Phantasie eine ganze Zeit aufzuthun scheint. Hätte es damals schon Museen wie heute gegeben, so wäre Merck zweifellos einer der genialsten Museumsleiter geworden, die es je gegeben hat. Er hatte den natürlichen Blick für die Kunst. — Das macht seine Briefe dem Kunstfreund heute noch so wertvoll. Daneben aber war er einer jener Menschen, von einer fast antikischen Geisteskraft, wie sie heute nur noch ganz vereinzelt anzutreffen sind, wie sie das achtzehnte Jahrhundert aber in grosser Fülle hervorgebracht hat.

❀

Alfred Kubin, der Künstler und sein Werk, von Hermann Esswein. München, bei Georg Müller.

Es ist derselbe Autor, der vor einigen Jahren bei Piper & Co. eine Essaiserie über moderne Illustratoren erscheinen liess, der in diesem Buch eine Würdigung des phantastischen Zeichners Kubin versucht. Zweifellos zu früh. Es ist überhaupt bedenklich Monographien über lebende Künstler schon zu schreiben. Einige wenige prägnante und einflussreiche Künstlererscheinungen mögen eine Abweichung rechtfertigen. Über einen noch ganz in der Entwickelung stehender Zeichner wie Kubin aber ist Zuverlässiges noch kaum zu sagen. Nun ist Essweins Buch freilich nicht eigentlich eine Biographie als vielmehr der Versuch, eine Zeitstimmung mit Hilfe einer merkwürdigen Künstlererscheinung zu kennzeichnen. Dieser Versuch ist ernst und hingebend durchgeführt. Etwas abstrakt kunstphilosophisch — wie es so Essweins Art ist; etwas mystagogisch verschwollen. Man hat, zum Beispiel, eine unbehagliche Empfindung, wenn Esswein von dem einfachen, aber interessanten Referat der Kubinschen Lebensumstände dazu übergeht seine tiefsinnigen Schlüsse daraus zu ziehen. Denn in diesem Tiefsinn stimmt vieles nicht. Dass der Autor so oft Seitenhiebe auf die anders gerichtete Kunst austeilt, spricht ferner dafür, dass er sich nicht ganz sicher fühlte, dass es ihm beim Schreiben nicht recht wohl war, dass ihm ein Zweifel blieb.

Übrigens scheint der Text etwas Sekundäres zu sein. Die Hauptabsicht war wohl, eine grössere Anzahl von Zeichnungen Kubins gesammelt herauszugeben. Insofern veranschaulicht das Buch die Eigenart dieses merkwürdigen Zeichners auch recht gut. Das Charakteristische dieses Künstlers ist, dass er unendlich viele und sehr merkwürdige barocke Einfälle hat, aber wenig gestaltende Phantasie. Darin berührt er sich entfernt mit Max Klinger. Kubin hat viele „Gesichte", aber er hat nicht viel gelernt. Ihm fehlt die Zeichenfähigkeit, wie Barlach etwa sie hat. Er hat etwas von Sascha Schneider; nur geht er über diesen hinaus, weil er gar nichts Akademisches hat. Das Formale ist darum sehr oft anempfunden nach Urbildern wie Goya, Breughel, Beardsley, Klinger, Rops und vielen anderen; und darum

klafft es weit immer zwischen Gedachtem und Gemachtem. Was dämonisch sein soll ist nur merkwürdig, das Grausige wirkt nur originell artistisch, das Phantastische nur literarisch. Am nächsten steht diese Bazillendämonie, die übermässig am Stofflichen haftet, vielleicht den Grotesken Odilon Redons. Doch ist dessen Kunst ja keinesfalls ersten Ranges. Die Einfälle sind oft sehr originell, amüsant und zuweilen auch poetisch. Zuweilen sind sie auch sehr geschmacklos; sie sind dann karikaturhaft in dem Sinne, dass man auf die Gestalten Namen schreiben und die Zeichnungen als politische Tagessatiren im „Kladderadatsch" sehen möchte. Wahrhaft erfrischend wirken im Verhältnis die Blätter, wo man ein Naturstudium spürt. Allen Blättern fehlt der Reiz des Handschriftlichen; sie sind künstlerisch ziemlich unpersönlich. Man legt das Buch aus der Hand mit dem teilnehmenden Wunsch, es möchte der bis ins Innerste erregte Geist dieser an Martin Brandenburg gemahnenden Künstlernatur immer mehr die Natur finden und immer mehr lernen, die Visionen unmittelbar aus den Realitäten Gottes abzuleiten. Dann wird nach dreissig Jahren etwa eine andere Monographie über Kubin die ganze Masse der bisherigen Produktion als Jugendarbeiten des Sturms und Dranges kennzeichnen können. Es ist ein Tropfen vom Geiste Menzels, was wir Kubin wünschen.

❀

Max Slevogt. 96 Reproduktionen nach seinen Gemälden, mit einem Vorwort von Karl Voll. 1912. München und Leipzig bei Georg Müller.

Der Band giebt eine sehr gute Übersicht der Thätigkeit Slevogts als Maler bis zum Jahre 1908, das ist bis zum vierzigsten Lebensjahr des Künstlers. Dem Text Karl Volls merkt man in jeder Zeile das Vertrautsein mit dem Künstler und mit des Künstlers Werk an; die Angaben und Schilderungen der Entwickelung Slevogts haben historischen Wert und werden in der Folge wohl noch viel benutzt werden. Es erscheint der Band auch zur rechten Zeit, weil ein Überblick dem Kunstfreund gerade jetzt willkommen sein muss, wo Slevogt aus der Reihe der werdenden in die Reihe der gewordenen Künstler übergetreten ist. Die Abbildungen sind gut gewählt und gut reproduziert, so dass der Betrachter die ganze Mannigfaltigkeit des Slevogtschen Talentes zu erkennen imstande ist. Der durchgehende Charakter dieser Publikation ist eine zurückhaltende Sachlichkeit, die dem Leser nicht nur erlaubt, sondern ihn zwingt, selbst Stellung zu nehmen und Schlüsse zu ziehen. Es fällt wohlthätig vor allem auf, dass Karl Voll es vermieden hat, der Schilderung etwa biographisch Abschliessendes zu geben, wie er ja auch nur von einem Vorwort spricht. Doch enthält dieses Vorwort trotzdem ein Thatsachenmaterial, wie es in mancher Biographie nicht zu finden ist.

Arthur Schnitzlers „Hirtenflöte" mit neun Originalradierungen von Ferdinand Schmutzer. Wien 1912, Deutsch-Österreichischer Verlag.

Schnitzlers Dichtung ist in einer reizend kultivierten Form in Taschenformat herausgebracht worden, mit einem Einband der Wiener Werkstätten von Joseph Hoffmann. Anlass, dass das Buch hier angezeigt ward, geben die neun Originalradierungen Ferdinand Schmutzers, die das kleine Buch besonders kostbar machen. Vielleicht ist Schmutzer als illustrierender Radierer ein wenig zu ausführlich; aber es begleiten seine kleinen Originalblätter den Text doch überall ohne Aufdringlichkeit in vornehmer künstlerischer Weise. Das beste Blatt ist wohl das Titelbild, ein Porträt Arthur Schnitzlers. Das Buch ist in einer Auflage von 400 Exemplaren gedruckt worden.

❀

Ludwig Tiecks „Phantasus". Drei Bände. Mit Radierungen und Initialen von Moritz Melzer. 1911. Bei Morawe & Scheffelt, Berlin.

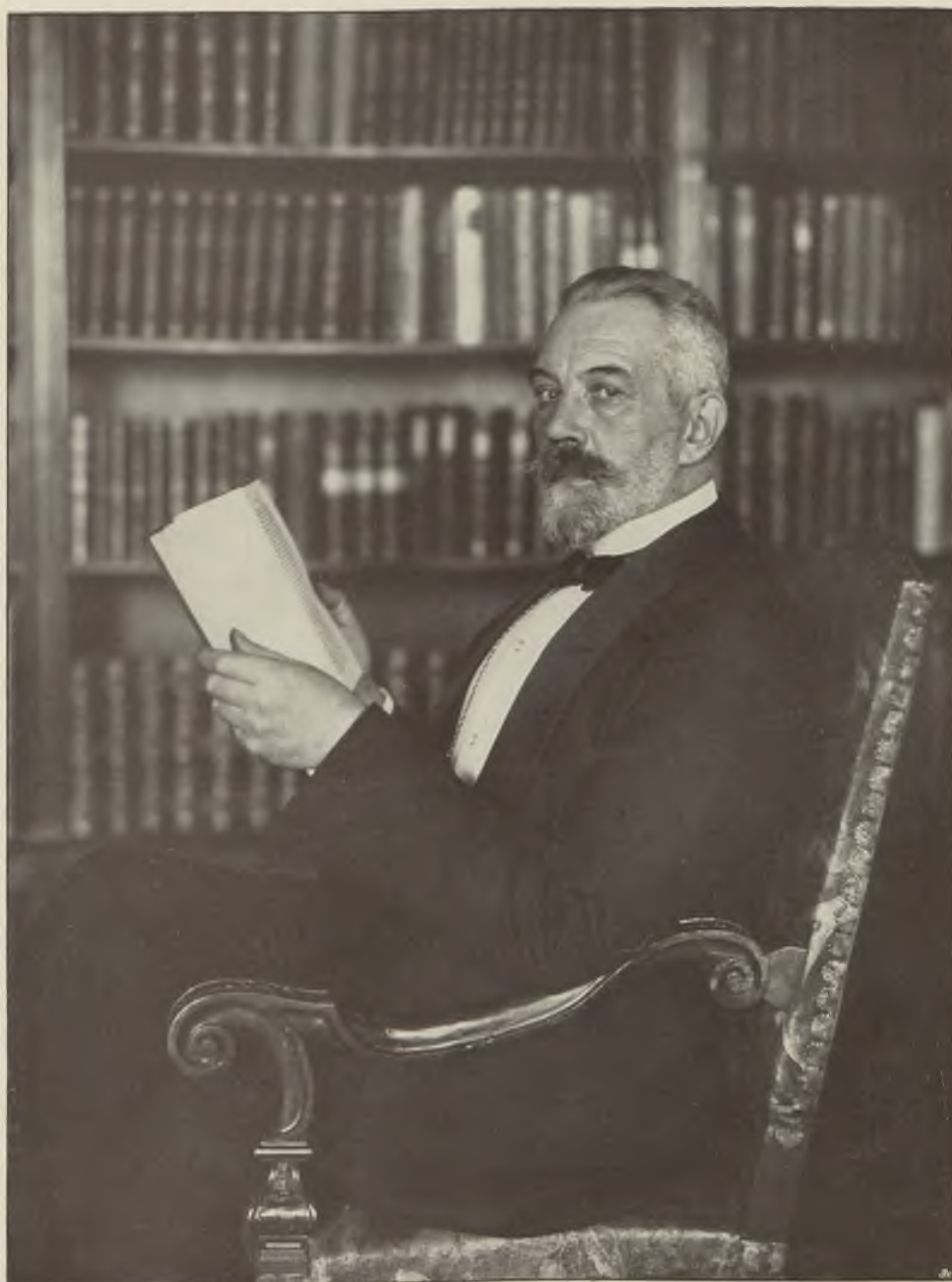
Dieses ist ein anderer sehr lobenswerter Versuch, bei einer Neuausgabe von Dichterwerken einen guten bildenden Künstler für die Ausstattung und Illustrierung zu gewinnen. Der Verlag hat sich mit viel Mut in diesem Fall an einen unserer Jüngsten gewandt und mit rechtem Blick Melzers Begabung für das Ornamentale erkannt. Melzer äussert in der That in seinen figürlich ornamentalen Initialen ein nicht gewöhnliches Talent, die Fläche rhythmisch geistreich zu beleben. Seine ganzseitigen Radierungen haben den Vorzug, auf detaillierende gegenständliche Bedeutung zu verzichten. Sie begleiten den romantischen Text vielmehr mit einem reich variierten Gliederspiel nackter und bekleideter Körper; sie sind mehr Melodie als sachliche Illustration. In einer modernen Form taucht etwa der Stil Genellis oder Flaxmanns wieder auf. Akademisch-romantisch könnte man Melzers Zeichenstil nennen. Die Gesamtausstattung der in ungefähr 600 Exemplaren gedruckten Ausgabe ist vorzüglich.

❀

Friedrich R. Blau, Holzschnitttechnik. Mit Illustrationen. Strassburg 1912. J. H. Ed. Heitz.

Das Buch eines Künstlers, der selbst ein praktischer Holzschneider ist, der also aus seiner Arbeitserfahrung heraus spricht. Solche Bücher sind stets erfreulich. Blau giebt eine genaue Anleitung zum Holzschneiden, er spricht von den Werkzeugen, vom Material, von der Technik und beschreibt das ganze Verfahren sehr klar und genau, indem er durch viele Zeichnungen immer erläutert, was er meint. Auch Beispiele der historischen Holzschnittkunst sind dem Buche beigegeben worden. Wer sich als Praktiker, Sammler oder Kunstfreund über den Holzschnitt unterrichten will, dem kann dieses anspruchslose Buch durchaus empfohlen werden.

ELFTER JAHRGANG. ERSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 12. SEPTEMBER. AUSGABE AM 1. OKTOBER NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I.
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



Exz. von Bethmann Hollweg

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



Frau H.

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



Prof. Johs. Meßchaert

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



Freilicht Aufnahme

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN





RUD. GROSSMANN

BERLINER BILDER V
BEGRÄBNIS

ORIGINALLITHOGRAPHIE



ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET

VON

ANTONIN PROUST

II

Fortsetzung

Couture sah alle seine Pläne durch den Staatsstreich über den Haufen geworfen. Die Republik hatte bei ihm ein Bild „Der Eintritt der Freiwilligen ins Heer" bestellt. Die Regierung, die aus dem Dezemberblut hervorgegangen war, widerrief diesen Auftrag und forderte ihn statt dessen auf, die Kapelle der heiligen Jungfrau in der Kirche St. Eustache auszumalen. Dieser Ersatz erbitterte Couture aufs höchste. Es kränkte ihn, ein Bild, das ihn interessierte, unfertig lassen zu müssen, und noch mehr, etwas zu malen, was ihm unsympathisch war.

Und Manet war der erste, der unter diesem Gemütszustand zu leiden hatte. Im Herbst 1853 machten wir mit dem jüngeren Alexandre Dumas eine Fusstour an der Küste der Normandie; in St. Adresse waren wir zusammen getroffen. Alexandre Dumas wollte sich, so schien es wenigstens, von dem soeben stattgehabten Erfolg der „Kameliendame" erholen, Manet und ich dagegen, jeder mit seinem Malkasten versehen, machten mit dem Feuereifer der Neulinge Studien nach der Natur.

Fern vom Atelier, an den Ufern des Meeres, hatte sich zwischen Meister und Schülern eine grössere Vertraulichkeit gebildet. Aber täglich gab es lebhafte Streitigkeiten zwischen Couture und Manet, und ein Ungewitter konnte jeden Augenblick losbrechen. Zwei Tage nach unserer Rückkehr nach Paris, brachten die Ateliergenossen Manet eine Huldigung für eine Studie dar, die er nach einem berühmten Modell, Marie la Rousse, gemalt hatte. Diese Studie war von so hervorragender Kühnheit in der Ausführung und von einer solchen Sicherheit in der Zeichnung, dass sie selbst Ingres Ehre gemacht hätte, den Manet aufrichtig bewunderte. Man hatte das Bild ins beste Licht auf eine mit Blumen geschmückte Staffelei gestellt.

Couture kam, sah flüchtig hin, that, als ob er

nichts Besonderes bemerkt hätte, lobte alle anderen und trat dann vor Manets Bild mit den Worten: „Sie wollen sich also niemals dazu entschliessen, das zu malen, was Sie sehen?“

Manet, der sich durch den Beifall seiner Kameraden stark fühlte, erwiderte: „Ich male, was ich sehe, und nicht wie es anderen passt zu sehen, ich mache das, was ist, und nicht das, was nicht ist“.

„Gut denn, mein Lieber, wenn Sie sich einbilden, Chef einer Schule zu sein, so gründen Sie meinetwegen eine, aber bitte nicht hier.“

Manet ging fort und kam einen ganzen Monat lang nicht wieder.

Sein Vater machte Couture einen Besuch, fand ihn anfangs sehr aufgebracht gegen seinen Sohn, und nur allmählich gelang es ihm, ihn zu beruhigen.

Um den Wiedereintritt Manets zu feiern, lud man ihn am Abend zu einer Punschbowle im Restaurant Pigalle ein. Dieses Restaurant genoss eine gewisse Berühmtheit im Quartier; es hatte eine grosse Laufkundschaft, das Frühstück kostete zwanzig, das Mittagbrot vierzig Sous.

Der alte Goupil, der Begründer des Hauses Goupil, erschien regelmässig des Sonnabends um 8 Uhr, nachdem er tagsüber die Ateliers besucht hatte und sagte mit ruhiger Würde zum Kellner, der ihm das Diner servieren wollte: „Kellner, bringen Sie mir ein Frühstück.“

So gründet man die grossen Häuser.

Würde ich sagen, dass wir sehr zahlreich bei Manets Punsch waren, so nähme ich es mit der Wahrheit nicht genau. Zu allen Zeiten geht die grosse Masse mit der Macht. Hier war Couture die Macht, und man durfte nicht den Meister verletzen. Immerhin schlossen sich aus freien Stücken einige, unter ihnen der Bildhauer Pollet, den wenigen Kameraden an, die Manet feierten. Es war ein lustiger Abend.

„Ich habe, weiss Gott, kein Glück“, sagte Manet. „Nach dem Zwischenfall im Atelier vor vier Wochen hatte ich nun auch einen Auftritt in meiner Familie. Mein Vater pflegt einmal wöchentlich einige Kollegen vom Gericht bei sich zu empfangen. An einem solchen Abend, es war am Tage nach meinem Wortwechsel mit Couture, spricht mich einer seiner Freunde ganz plötzlich an und fragt in spöttischem Ton: ‚Ich höre Sie sind Maler, haben Sie denn Talent?‘ Das Blut steigt mir zu Kopf, und ich antworte: ‚Und wie stehts mit Ihnen, haben Sie Talent?‘ Ich konnte mich nicht lange meines Sieges freuen, denn mein Vater schickte mich schleunigst auf mein Zimmer. Bald kam er mir nach und sagte strengen Tones: ‚Du solltest wissen, dass man, um Künstler zu sein, Talent haben muss, dass mithin die Frage, die man an Dich stellte, natürlich, dass aber Deine Antwort ungehörig war, weil man nicht Talent zu haben braucht, um Beamter zu sein.‘ ‚Aber, lieber Vater‘, antwortete ich, ‚Beamte könnten doch wenigstens Geist haben.‘ Da musste mein Vater lachen, ob er wollte oder nicht. Ja, seht Ihr, der Kapitän des Schiffes La Guadeloupe, auf dem ich meine Seereise machte, hätte mich nicht nach meinen Talent gefragt! In Rollin war ich so faul, dass mich mein Vater als Schiffsjunge dem Kapitän Besson mitgab, der nach Rio de Janeiro fuhr. Da er mich während der Fahrt hatte malen sehen, sagte er zu mir, als wir Rio in Sicht bekamen: ‚Da Sie malen können, junger Mann, so werden Sie mir diese holländischen Käse frisch anstreichen, die durch die Überfahrt verblichen sind. Hier ist ein Topf Mennige und ein Pinsel.‘ Ich that meine Pflicht. Als wir in den Hafen einliefen, glänzten die Käse wie Tomaten. Die Einwohner, hauptsächlich die Neger, kauften sie mit Begeisterung, verschlangen sie mit der Rinde und bedauerten nur, dass nicht mehr zu haben war.

Einige Tage später veröffentlichten die Behörden ein Gutachten, um die durch einige Fälle von Cholerine beängstigten Gemüter der Einwohnerschaft zu beruhigen. Das Gutachten führte diese Fälle auf den übermässigen Genuss von noch nicht ganz reifen Früchten zurück. Ich wusste besser, was ich davon zu halten hatte. Aber im Geschäftsleben ist Diskretion die Garantie des Weiterkommens. So schwieg ich denn und that wohl daran, denn der Kapitän behandelte mich von diesem Augenblick an mit ganz ungewöhnlicher Rücksicht. Der hätte mich wahrhaftig nicht gefragt, ob ich Talent habe; der war davon durchdrungen.“

Bei Manet spielte das Auge eine solche Rolle, dass die Strassen von Paris wohl niemals einen so eifrigen Bummler beherbergt hatten als ihn und gewiss keinen, der mit solchem Nutzen zu bummeln verstand.

Sowie der Winter hereinbrach und der Nebel vom frühen Morgen an das Licht wie weisse Watte erscheinen liess, so dass es unmöglich war im Atelier zu malen, machten wir uns aus dem Staube, und liefen auf die äusseren Boulevards, während

die anderen dem Meister ihre Aufwartung machten. Kaum waren wir draussen, nahm Manet sein Skizzenbuch hervor, warf irgendeinen flüchtigen Eindruck aufs Papier, ein Profil, einen Hut, und wenn am anderen Tage ein Kamerad sein Skizzenbuch durchblätterte und ihm sagte: „Das müsstest Du ausführen", so wollte er sich totlachen: „Du hältst mich wohl gar für einen Historienmaler!" Historienmaler war in seinem Munde die blutigste Beleidigung, die man einem Maler anthun konnte.

Er legte die grösste Verachtung für jene Maler an den Tag, die sich mit Modellen, Kostümen, Gliederpuppen und allem möglichen Zubehör einzuschliessen pflegen, um tote Bilder zu malen, wo man doch, wie er es ausdrückte, so viel Lebendiges draussen im Freien machen könne.

„Und überhaupt, fügte er hinzu, historische Gestalten rekonstruieren wollen, das kann doch nur ein Witz sein! Malt man etwa einen Menschen nach seinem Jagdschein? Es giebt nur eine Wahrheit: auf den ersten Hieb machen, was man sieht, misslingt's, so muss man von vorne anfangen. Alles andere ist Unsinn."

Wer nicht die Jahre von 1852 bis 1860 in Künstlerkreisen miterlebt hat, kann sich keinen Begriff davon machen, mit welcher Heftigkeit damals diskutiert wurde, denn die Leidenschaften waren aufs höchste gestiegen.

Im Salon von 1850, der sich damals in einem Barackenbau des Palais Royal befand, hatte Courbet sein „Begräbnis zu Ornans" ausgestellt.

Courbets Bild machte einen kolossalen Eindruck, man sprach von nichts anderem als vom „Begräbnis zu Ornans".

Eines Abends hatte Manet im Divan Le Peletier in Betreff dieses Bildes einen Disput mit dem heute vergessenen Maler Pichat, zur grössten Freude von Diaz, der Pichats Ansichten teilte. Beim Weggehen sagte Manet zu mir: „Ja, ja, dieses Begräbnis ist sehr gut. Man kann gar nicht oft und ausdrücklich genug sagen, dass es gut ist, denn es ist besser als alles andere. Aber, unter uns, das Richtige ist es noch nicht. Es ist zu schwarz."

Rousseaus Bild: „Nach dem Regen" hatte wilde Polemiken hervorgerufen, aber Manet fand den Blick auf La Rochelle von Corot, und den Blick auf Optevoz von Daubigny besser; mehr als Corot und Daubigny jedoch liebte er Jongkind, den er als den stärksten unserer Landschaftsmaler pries.

Manet verliess das Atelier Couture im Jahre 1855 und liess sich nun in der Rue Lavoisier zusammen mit dem Grafen Balleroy nieder, der mit einiger Begabung Jagdsujets malte. Er bereiste Belgien, Holland, Deutschland und Italien, und jedesmal, wenn er nach Paris zurückkam, riskierte er einen Besuch bei Couture, um ihm die in den Museen gemachten Kopien, oder die Impressionen zu zeigen, die er auf Papier oder Leinwand festgehalten hatte. Couture behandelte ihn nicht zart in seinen Kritiken; oft waren sie sogar recht hart, aber Manet hatte sich nun mal darauf versteift, über seine Vorurteile zu triumphieren.

Eines Nachmittags entspann sich zwischen ihnen eine Debatte, betreffs eines Porträts, das Couture soeben nach Fräulein Poinsot von der grossen Oper fertig gemalt hatte.

Auf Couture's Bitte, ihm sein Urteil zu sagen, meinte Manet, dass er das Bild zwar sehr gut fände, dass es ihm aber in der Farbe etwas matt, durch allzuviele Halbtöne beschwert, erschiene.

„Aha," sagte Couture, „ich sehe, wo Sie hinaus wollen. Sie sträuben sich die Mitteltöne zu sehen, die vom Schatten zum Licht führen."

Manet hielt seine Meinung aufrecht, dass das Licht in solcher Einheitlichkeit strahle, dass ein einziger Ton genüge, um es wiederzugeben, und dass es vorzuziehen sei, selbst auf die Gefahr hin, brutal zu erscheinen, ohne Übergänge vom Licht zum Schatten zu gelangen, als Töne aufzuhäufen, die das Auge nicht sieht und die nicht nur die Kraft des Lichtes abschwächen, sondern auch die Farbigkeit der Schatten vermindern, die man unbedingt voll und ganz wiedergeben müsse. „Denn," fügte er hinzu, „die Schatten sind farbig, und zwar bestehen sie nicht aus einer, sondern aus den verschiedensten Farben."

Couture, der an diesem Tage guter Laune war, begnügte sich damit, zu lachen und zu sagen, dass Manet unverbesserlich sei, was man bedauern müsse, da er entschieden Begabung habe. — Das Unglück wollte nun, dass kurz, nachdem Manet fortgegangen war, der Kupferstecher Manceau kam, der ihm die Reproduktion einer Zeichnung, die Couture vor einigen Jahren nach George Sand gemacht hatte, brachte. Couture nahm Manet zur Zielscheibe seines Spottes, und, sich immer mehr an seinen Worten berauschend, sprach er schliesslich von ihm als von einem völlig verschrobenen Kerl. Manceau, schwatzhaft wie eine Elster, ging überall herum und verbreitete Coutures Worte.

„Na," sagte Manet, „ich werde ihm ein Bild hinhauen, dass ihm Hören und Sehen vergeht."

Aber doch ziemlich gereizt, liess er eine ganze Weile verstreichen, bis er Coutures Wohnung wieder betrat; erst als er seinen „Absynthtrinker“ fertig hatte, besuchte er ihn und forderte ihn auf, sich das Bild anzusehen.

Couture kam in die Rue Lavoisier, und nachdem er eine Zeitlang den „Absynthtrinker“ betrachtet hatte, sagte er zu Manet:

„Lieber Freund, hier gibts nur einen Absynthtrinker, und das ist der Maler, der einen solchen Blödsinn zustande bringen konnte.“

Das war das letzte Mal, dass sich die beiden Männer gegenüberstanden. Manet hatte ein Gefühl der Erleichterung. Diese plumpe Verständnislosigkeit, anstatt ihn zu ärgern, hatte ihn aufrichtig erheitert. „Gut,“ sagte er, „ich war so thöricht, ihm hin und wieder Konzessionen zu machen. Wenn ich ein Bild anfing, habe ich dummerweise die Formeln im Auge behalten. Damit hat's nun ein Ende. Er hat wohl daran gethan, so mit mir zu sprechen. Das hat mich wieder auf die Beine gebracht.“ Der „Absynthtrinker“, den er auf den Salon von 1860 schickte, wurde zurückgewiesen; wir sassen bei ihm im Atelier mit Baudelaire zusammen, als die offizielle Nachricht kam. „Drei Tage weiss ichs schon,“ rief Manet, „ich wollte es euch nur nicht sagen. Ah, er ist an meiner Zurückweisung schuld. Schöne Dinge muss er da vor den Bonzen seines Gelichters gegen mich ausgesagt haben. Aber eines tröstet mich: dass Delacroix es gut findet. Denn das ist mir ganz fest versichert worden, Delacroix hat es gut gefunden. Der ist ein anderer Kerl als Couture. Mir ist zwar seine Manier nicht sympathisch, aber er ist doch ein Mann, der weiss, was er will, und der es auch offen ausspricht, das ist schon was wert.“

Ich versuchte Manet zu beruhigen.

„Man muss doch gerecht sein,“ sagte ich ihm. „Couture ist bestimmt nicht an der Refüsierung deines Bildes schuld, aus dem einfachen Grunde, weil er nicht zu der Jury gehörte, die es zurückgewiesen hat. Gewiss, Delacroix hat wieder einmal gezeigt, dass er hoch über den Kleinlichkeiten seiner Zeitgenossen steht. Delacroix liegen überhaupt — wie ich es dir schon immer gesagt habe — jene dummen Gehässigkeiten fern, die man ihm nachsagt. Es ist nicht wahr, dass er Ingres verabscheut und Courbet ableugnet. Ingres mag ja sehr abweisend sein, aber das ist auch verzeihlich, ja man kann es sogar komisch finden, wenn dieser Moderne gegen die Modernen wettert. Und wenn Courbet vor den „Engeln“ von Delacroix durch eine sonderbare Bemerkung den „Maler des Blutbades von Chios“ so schwer gekränkt hat, nämlich als er mit seinem bäuerischen, hochburgundischen Akzent sagte, ‚dass er noch nie Menschen mit Flügeln gesehen hätte,‘ so wissen wir eben, was wir von der Gutmütigkeit dieses Meisters zu halten haben, der zwar lauter Meisterwerke geschaffen, der aber stets den Fehler gemacht hat, wie du es gerade vorher selbst sagtest, zu schwarz zu arbeiten. Jedenfalls hat Delacroix gezeigt, dass er gescheit ist und Geist und einen klaren Blick hat, als er sich so anerkennend über Dich aussprach. Und dann ist er, im Grunde genommen, bescheiden. Erinnerst du dich noch, was uns der alte Barye von Delacroix erzählte? Als sie zusammen im Jardin des Plantes nach einer Pantherkatze arbeiteten, fragte ihn Delacroix: ‚Wie geht es nur zu, Barye, der Schwanz von Ihrer Pantherkatze bewegt sich, bei mir ist er wie ein Stück Holz?‘ Worauf ihm Barye antwortete: ‚Das kommt daher, dass ich das Tier mache, wie ich es sehe, während Sie es machen, wie Sie es sich denken.‘ Delacroix sah ein, dass Barye den Nagel auf den Kopf getroffen hatte. Ingres und Courbet hätten sich hundert Mal irren können: nie hätten sie mit solcher Ehrlichkeit ihren Irrtum eingestanden. Ich frage mich übrigens immer wieder, warum du so erpicht darauf bist, Couture zu gefallen? Ihr habt einander immer ehrlich verabscheut, und eigentlich bist du niemals sein Schüler gewesen, ebensowenig, wie er jemals der Schüler von Gros war.“

„Was Du da sagst, ist wahr, denn es ist wirklich merkwürdig, dass Couture bei Gros gearbeitet hat, und dass gerade Delacroix, der nie das Atelier von Gros betrat, ihn fortzusetzen scheint.“

„Genau wie Géricault, der voller Verachtung vor den Pferden von Gros im Panthéon das nicht gerade tiefe Wortspiel wagte: ‚das ist ja ganz gut‘ — mais c'est plus gros que nature!“

„Und Gott weiss wieviel er Gros abgesehen hat.“

„Woraus zu schliessen ist,“ sagte Baudelaire, „dass jeder ganz er selbst sein muss.“

„Das habe ich dir ja immer gesagt, mein lieber Baudelaire,“ erwiderte Manet, „oder bin ich vielleicht im „Absynthtrinker“ nicht ich selbst?“

„So, so, la, la!“ sagte Baudelaire.

„Nun, was sagt man dazu? Jetzt fängt auch Baudelaire an, mich zu verlästern! Da bleibt mir also niemand — —!“

Fortsetzung folgt



MAX LIEBERMANN, PLATZ IN HARLEM

DEUTSCHE MUSEEN MODERNER KUNST

III

DIE BREMER KUNSTHALLE

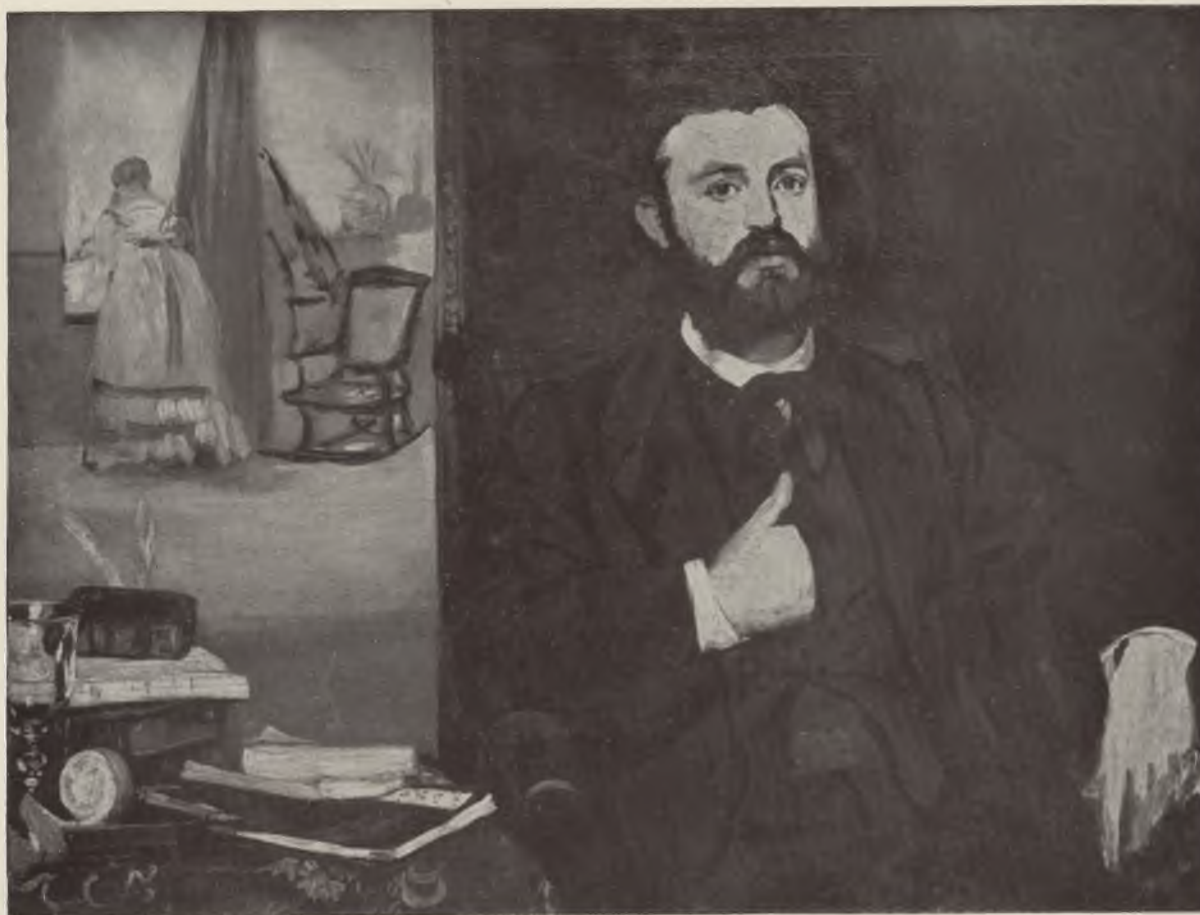
VON

KARL SCHEFFLER



ie Bremer Kunsthalle ist in den letzten Jahren in die Kunstdebatten der Zeit hineingezogen worden. Oder vielmehr, ihr Leiter, Gustav Pauli, ist oft angegriffen worden. Das ist aber dasselbe. Denn die städtische Kunstsammlung Bremens steht so sehr als Paulis That da, dass der Mann nicht von seinem Werk, das Werk nicht von seinem Schöpfer zu trennen sind. In Bremen ist es ähnlich wie in Hamburg, mit dem Unterschied nur, dass die Kunstsammlung der kleineren Hansastadt weniger umfangreich ist. Auch Pauli gehört mit Bewusstsein dem neuen Typus des modernen Galerieleiters an, von dem Hugo von Tschudi in seiner Vorrede zum Katalog der Sammlung Nemes gesprochen hat; auch dieser Verwaltungsbeamte organisiert und reorganisiert seine Sammlung nach einem neuen Prinzip. Doch man sollte vielleicht gar nicht von einem Prinzip sprechen, obgleich man wahrnehmen muss, dass in den Kunsthallen Hamburgs und Bremens, in der Nationalgalerie Tschudis und noch in einigen anderen deutschen Museen moderner Kunst dieselben Grundgedanken immer herrschen und dass die Leiter aller dieser Museen eigentlich dasselbe wollen und thun. Das „Prinzip" besteht allein darin, dass sich alles Prin-

S. a. „Kunst und Künstler", X, S. 3 und XI, S. 17.



EDOUARD MANET, ZACHARIE ASTRUC

zipielle, Theoretische und Programmatische in Persönlichkeiten als individuell gewordener Geschmack und Wille, als eine mit subjektivem Elan sich gebende Objektivität verkörpert. Es ist als wäre Lagardes Satz in diesem Punkte praktische Wahrheit geworden: „Prinzipien machen nicht Männer, Männer machen Prinzipien." Wenn sich die Resultate des neuen Individualismus im Museumswesen — der nötig ist, um den öden Konventionalismus der kunsthistorisch-gouvernementalen Direktionspraxis zu überwinden — überall verwandt berühren, wenn eine überpersönliche moderne Kunstidee gleicherweise herrscht, wo wir doch nur einzelne Männer in jedem Fall an der Arbeit sehen, so kommt es daher, weil es sich um Persönlichkeiten handelt, die in ihrer Arbeit reif geworden sind, die den Punkt zu erreichen gewusst haben, wo das Denken allgemeingültig und das Urteil ganz sachlich wird, wo das Empfinden ein Müssen der Zeit widerspiegelt und dadurch notwendig erscheint. Dass solche Persönlichkeiten Zugang zum modernen Museum gefunden haben ist kein Zufall; jede Zeit, so scheint es, schafft sich irgendwie die Organe, die sie braucht, um ihren Willen durchzusetzen.

Diese Museumsleiter, die sich bis zu gewissen Graden von den Kommissionen zu befreien gewusst haben, sind nun nicht grundlos oft und von vielen Seiten während ihrer aufbauenden Arbeit angegriffen worden. Ihre Gegner — die von der kompakten Majorität — hätten nicht mit so grossem Aufwand mobil gemacht, wenn sie nicht gefühlt hätten, dass in dem Willen dieser staatlich berufenen Kunstsammler eine ganz neue Epoche will. Mit dem Instinkt der Schwäche haben sie gewittert, dass mit diesen Männern eine neue Weltanschauung in die Museen einzieht. Nur so sind die Proteste und Hemmungsversuche zu erklären, denen alle tüchtigen Leiter moderner Museen heute noch ausgesetzt sind; nur so sind die Kämpfe zu erklären, in die auch die Bremer Kunsthalle verwickelt worden ist. Wenn Pauli bis jetzt



CLAUDE MONET, DAMENBILDNIS



CAMILLE COROT, ITALIENISCHE LANDSCHAFT

aus diesen Kämpfen, — die zuerst von dem Bremer Pseudo-Makart, Arthur Fitger, ausgingen, die sodann von dem Worpsweder Vinnen zu einem alldeutschen Künstlerprotest aufgeputscht und endlich, bei Gelegenheit der letzten Künstlerbundausstellung in Bremen, von einem Teil der Bürgerschaft fortgesetzt wurden — als Sieger hervorgegangen ist, so verdankt er es nicht nur seinem Kämpfertemperament, das den Gegner an den verwundbaren Stellen immer nachdrücklich zu treffen weiss, sondern vor allem der Güte seiner Sache. Wer recht hat, wer für das Echte kämpft, zu dem kommen alle guten Gründe immer von selbst, vor dem stehen alle Gegner, ob sie sich auch noch so wild gebärden, mit heimlicher Verlegenheit und verhehlter Unsicherheit. Dass Paulis Sache, dass seine Lebensarbeit aber gut und vorbildlich ist, das kann nur der Unwissende oder Böswillige leugnen. Es bedarf nur eines Ganges durch die Bremer Kunsthalle um zu begreifen, dass diesem Museum neuerer Kunst weit über die Grenzen Bremens hinaus die Bedeutung eines werdenden Musterinstituts zukommt. Man fühlt in den Räumen dieses Museums, wie sehr Pauli recht hat, wenn er proklamiert, ein Museumsleiter dürfe nicht den gestaltlosen Herrn Omnis als Besucher im Auge haben, sondern nur den „Besten", sei er welchen Standes er wolle. Die Bremer Kunsthalle beweist in ihrer heutigen Gestalt, dass Pauli seiner Vaterstadt, die ihn in einer guten Stunde mit dem Amte der Museumsleitung betraut hat, wider ihren Willen Gutes thut, dass er das will und ausführt, was die öffentliche Meinung nach fünfzig Jahren wünschen würde gewollt zu haben, wenn sie heute ihren Instinkten frei folgen dürfte.

Pauli kann auf das Resultat als auf sein eigenstes Werk blicken. Denn die Bremer Kunsthalle ist, wie viele öffentliche Galerien Deutschlands, ziemlich formlos aus einer Kunstvereinsgründung hervorgegangen und ist gewachsen infolge von Vermächtnissen reicher Privatsammler (Vermächtnis Johann Albers, Senator Hieronymus Klugkist, Dr. Segelken, Dr. H. Meier und Senator Eugen Kulenkamps). Also recht zufällig. Als Pauli 1899 als erster ordentlicher Leiter berufen wurde, fand er bereits genehmigte, keineswegs ideale Pläne für den Umbau des alten Kunstausstellungshauses vor und eine Sammlung, die es mehr zu beseitigen als



CAMILLE PISSARRO, LANDSCHAFT



GUSTAVE COURBET, DIE WOGE

auszubauen galt, die jedenfalls nicht zum Kern einer modern gerichteten Sammelthätigkeit werden konnte. Man sieht noch jetzt eine Anzahl jener Kunstvereinsbilder, die langsam in die Depots zurückzudrängen die peinliche Aufgabe des Direktors ist. Calame, die Achenbachs, Zimmermann, Rottmann, Samberger, Kauffmann, G. Max, H. Gude und andere „Meister“ dieser Art, gruppiert um Em. Leutze, der mit dem seinerzeit in vielen Reproduktionen verbreiteten grossen „Washingtons Übergang über den Delaware“ vertreten ist: das sind so die Künstler, die die Bremer Kunsthalle beherrschten, als Pauli sie übernahm. Es war um so schwieriger mit dem Reformwerk zu beginnen, weil es in Bremen nicht, wie in Hamburg, eine bedeutende lokale Malerschule gegeben hat. Die wenigen Bilder von G. E. Papendieck, Joh. H. Menken und B. Suhrlandt haben kaum einen anderen als lokalhistorischen Wert. Es kam für den neuen Direktor vor allem darauf an die Kräfte und die relativ spärlichen, durch zwei Stiftervereinigungen vermehrten Mittel nicht zu zersplittern. Pauli ging vor allem mit kluger Einsicht der Versuchung aus dem Wege auch alte Bilder zu sammeln und seine Mittel so zu verzetteln. Er sah ein, dass man nicht zugleich ein Museum alter und moderner Kunst machen kann, wenn einem nicht ausserordentliche Möglichkeiten zur Verfügung stehen, und er beschloss den Erwerb alter Kunstwerke dem Grundsatz zu unterstellen, dass die Kunsthalle nur einzugreifen habe, wenn wertvolle alte Werke aus Bremer Privatbesitz der Stadt erhalten bleiben sollen. Immerhin verdankt die Kunsthalle diesem mehr auf Konservierung als auf Sammelthätigkeit gerichteten Grundsatz den Besitz einiger vorzüglicher alter Bilder, einer sehr umfangreichen und schönen Kupferstichsammlung — etwa 80000 Blätter — und einer Reihe alter Handzeichnungen von höchstem Wert. Der Besitz an alter Kunst, so interessant er im einzelnen ist, bestimmt aber in keiner Weise den Charakter der Kunstsammlung. Das thut vielmehr ein selten entschiedener und intelligenter Wille zur modernen Kunst. Pauli muss sich sehr bald darüber klar geworden sein, um was es sich allein handeln kann, wenn in lebendiger Weise eine Vorbildersammlung zusammengebracht werden soll. Das beweist nicht nur die Entscheidung, die er ohne zu deuteln zugunsten der zeitgenössischen Kunst getroffen hat, sondern auch die Art, wie er sich mit der unendlich schwierigen Aufgabe praktisch abgefunden hat. Eine Gefahr für seine Absichten lag von vorn



WILHELM LEIBL, FRAUENBILDNIS



MAX LIEBERMANN, NÄHSCHULE

herein bei der Malergruppe, die man die Worpsweder nennt und die den Anspruch einer lokalen Bremer Künstlerschule erheben. Das Sammelprinzip Paulis war diesen Malern ganz recht, aber unter moderner Malerei verstanden sie vor allem ihre eigene Malerei. Pauli hat es nicht vermeiden können diese falschen Modernen zum Schaden der Sammlung zu berücksichtigen, was im Resultat um so peinlicher ist, als die Worpsweder, als derbe Böcklinparaphraseure — dieser Stammvater des pseudoheroischen Stils ist selbst mit dem „Abenteurer" charakteristisch vertreten — ihre grellen Moor- und Heidebilder in unmotiviert grossen Formaten herzustellen lieben.

Aber es ist ein Glück, dass man in der Kunsthalle auf das anspruchsvoll Unzulängliche kaum achtet, weil so viel Schönes und Meisterhaftes daneben zu sehen ist. Man begreift sehr wohl wie es kommt, dass die Gegner so heftig protestieren und von Ausländerei und übertriebener Modernität sprechen. Obwohl dem Hundert der von Pauli seit 1900 erworbenen deutschen Bilder nur sechzehn französische und im ganzen nur fünfundzwanzig Bilder von Ausländern gegenüberstehen, scheint es in der That, als werde die Galerie vollkommen von Monet, Manet, Liebermann, Trübner, Schuch, Renoir, Courbet, Leibl und anderen Talenten so unbequemer Gründlichkeit beherrscht. Das kommt aber nicht von der Zahl und Grösse der guten Bilder, sondern von ihrer Güte. Denkt man an die Bremer Kunsthalle zurück, so hat man eigentlich nur zwei Kabinette in Erinnerung und einzelne Bilder der andern Säle. Sie bilden den wahren Lebenskern der Sammlung und man vertraut der einfachen Macht der Qualität, dass von diesem Kern aus das Musterinstitut sich entwickeln wird, das in Grundzügen von Pauli schon vorgezeichnet worden ist. Man denkt vor diesen schönen Bildern gar nicht, dem Problem von fremder und nationaler Kunst nach; man sieht nur gute Kunst und fühlt, dass sie immer übernational in ihren Wirkungen, wenn auch nicht in ihrer Entstehungsweise ist; man fühlt, dass wir in den letzten Jahrzehnten in Frankreich und Deutschland eine Periode der Malerei erlebt haben, die einst klassisch heissen wird, wie die des alten Holland, und dass es darum über aller Diskussion ist, wenn ein Museumsleiter meisterhafte Proben dieser klassisch-bürgerlichen Kunst zur rechten Zeit zusammenzubringen versteht.

❋



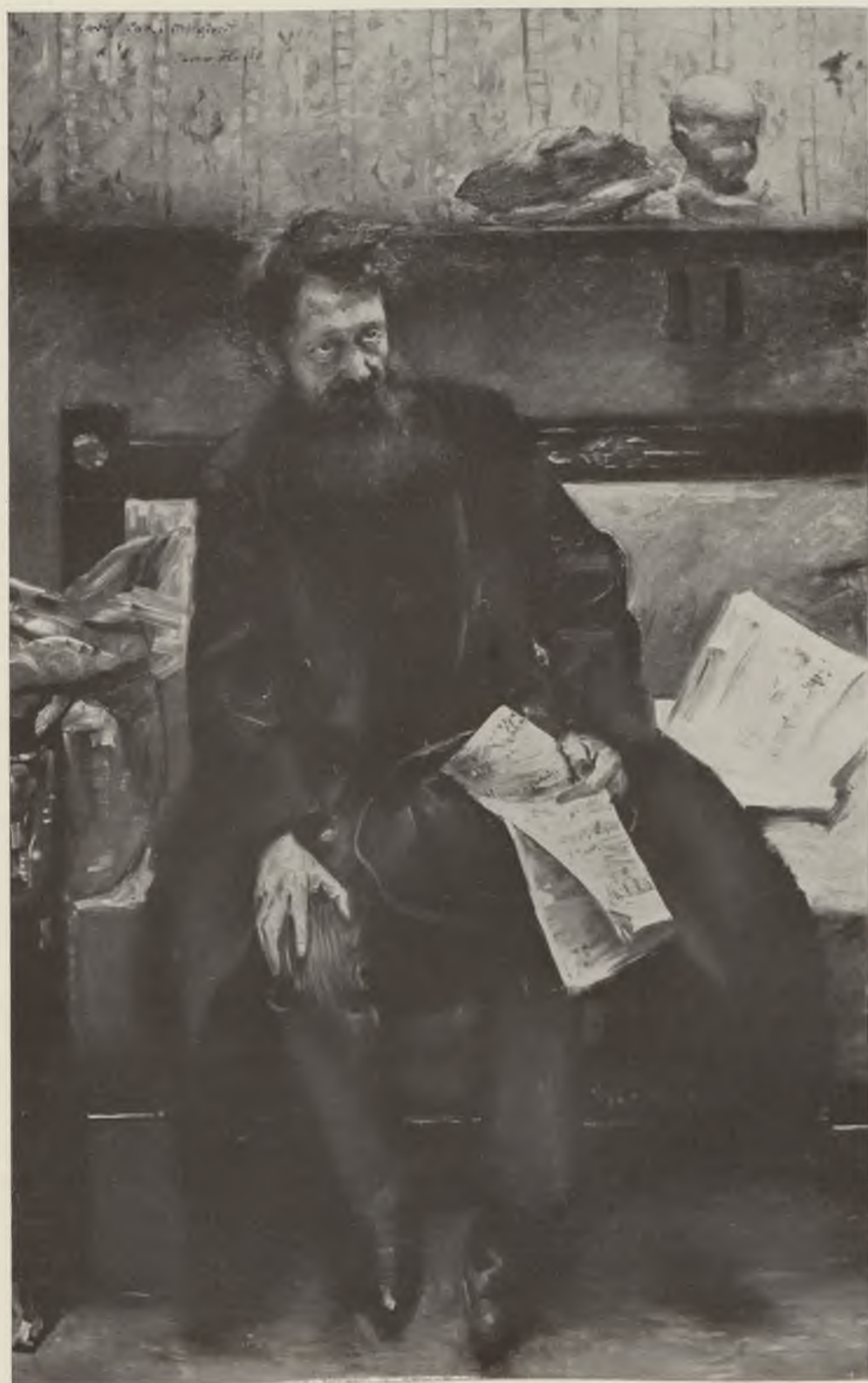
MAX LIEBERMANN, DIE KUHHIRTIN

Als Hauptstück der Sammlung kann man wohl die sogenannte „Camille“ von Monet bezeichnen, das bekannte grosse Bildnis, das eine Frau in Pelzjackett und grün-schwarz gestreiftem Seidenkleid in den Raum hineingehend darstellt. Es ist ein Bild, das sich neben einem bedeutenden Franz Hals vollkommen behaupten würde. Hals ist darin modern charmant geworden. Eine schlechthin siegreiche Malerei, die historische Grössen wie Reynolds und Gainsbourough in den Schatten stellt, und die über van Dyck durch ihre herrliche Natürlichkeit triumphiert! Man fühlt vor diesem Bild, was es doch für eine grosse Sache ist um die ganz geistig gewordene Wahrheit. Es ist schlechthin Ewigkeit in der Art, wie das Seidenkleid, der Pelzbesatz, wie Hut, Kopf und Handschuh gemalt sind, wie die Intervalle der Valeurs genommen sind, wie aus der edelsten Dunkelheit eine kostbar verhaltene Farbigkeit hervorblüht. Man mag es kaum glauben, dass derselbe Monet, dessen Landschaftsmalerei sich später dekorativ aufzulösen droht, solcher malerischen Klassik einmal fähig gewesen ist. — Von der späteren Art des Landschafters giebt der „Park“ dann Zeugnis. Darin ist eine subtile farbige Gobelinwirkung, von einer absichtlichen impressionistischen Perspektivlosigkeit; aber es stellt sich dem Betrachter aus dem strähnigen Durcheinander der grauen, graublauen und gelbgrünen Töne, in die einige Tupfen Rot pikant hineinfallen, ein naiver Raumeindruck dann doch in unerklärlicher Weise her. Die Wahrheit der Tonnuancen malt den Raum.

Zur „Camille“ Monets verhält sich das Astrucporträt Manets wie ein Pendant und wie ein Kontrast zugleich. Es ist überraschend, wie zwei Bilder zu einem geworden sind, wie die helle und die dunkle Hälfte, motivisch sich ergänzend, zusammenklingen. Man denkt ein wenig an die Raumpoesie des Hintergrundes auf Tizians Venusbild in der Tribuna. Die Situation ist schlagend, hat aber dabei etwas Seltsames. Die nur ein paar Haupteindrücke leicht umschreibende Technik ist sozusagen japanisch vergeistigt und es ist schon in dem Bilde, was Lautrec später graphisch ausgebildet hat. Das Werk ist wie ein Epigramm, aus dem eine ganze Kunst abgeleitet werden könnte und auch wohl



MAX LIEBERMANN, WAISENMÄDCHEN. STUDIE



LOVIS CORINTH, PETER HILLE



FRITZ V. UHDE, RADIWEIB

In Renoirs Porträt „Dame am Fenster“ (Jahrgang IV, Seite 281) ist all die zarte porzellanfeine Tonigkeit dieses grossen Künstlers lebendigste Morgenwahrheit geworden. Die Ölfarbentechnik ist bei Renoir wie eine Muttersprache. Er malt, auch in seinen Blumenstilleben, wie ohne Anstrengung, mit schöner Selbstverständlichkeit die gewagtesten Natürlichkeiten.

Von Pissarro besitzt die Kunsthalle eine herzhaft frische kleine Landschaft, die klar, wie ein Bild von Constable, in den Raumplänen aufgebaut ist. Es ist eine Stimmung wie sie Goethe erlebt haben mag als er sang: „Fort du Traum, so gold du bist, hier auch Lieb und Leben ist.“ Anders die später gemalte „Märzsonne“. Diese Arbeit lässt daran denken, dass Pissarro auf ursprünglichere Talente zu blicken liebte. Sie ist wie nach einem Rezept gemalt und darum etwas absichtlich im Ton. Aber es hat ein Maler voller Realitätssinn und feinster Kunstkultur ein vorgedachtes malerisches Schema benutzt.

abgeleitet worden ist. Das Leben ist scheinbar unempfindlich gesehen; und doch konnte nur die stärkste Empfindung zu diesem Grad von Selbständigkeit und zu dieser Kraft die Tradition umzuwandeln gelangen. Dieses Porträt ist aristokratischer als das Meisterwerk Monets, weniger bürgerlich ausführlich; es ist geistreich ergründend. Etwas geheimnisvoll Venezianisches ist darin, wie das schattenlos bleiche Gesicht aus dem Dunkel ruhig hervorschaut, wie die Frau im Hintergrund, mit dem Pinsel nur eben hingeschrieben, den Raum unendlich macht und wie das Rot im Vordergrund mit kecker Weisheit organisiert worden ist. Die Formarabesken bauen sich im Raum kapriziösarchitektonisch auf, die elegant kühne, aquarellartige Malweise macht aus dem gewichtigen, zwei Welten umfassenden Sujet etwas wie ein Impromptu.

Corots reizende italienische Landschaft hält in der bekannten leichten Weise dieses Meisters die Mitte zwischen Romantik und Wirklichkeit. Graugrüne Baumgruppen im Vordergrund, dahinter luftig gelbe Architekturen aufblinkend und ein schön bewegter nuancenreicher Wolkenhimmel darüber. Es ist ein Bild wie ein das Leben lobpreisendes Gedicht, voller Klang und Reim und Stimmungsduft. Watteau als moderner Realist.

In Courbets grossem Meerbild liegt alles in dem Kontrast des dunkelgrau-violetten Wolkenhimmels zu dem schweren Grün der Wasserwoge. Der Horizont vereinigt zwei Bewegungsmotive, das der sich ballenden Wolken und das der sich überschlagenden Wellen in der Ruhe seiner Fernen, das Bild wirkt in seiner wie gemauerten Farbenwucht fast zu schwer und materiell. Aber es ist voller elementarer

Gewalt. Die „stürmische See“ mit ihren grünglitzernden Wasser- und Lufttönen ist leichter und gefälliger, aber auch eindrucksloser. Courbet brauchte, um ganz er selbst zu sein, die Kraft des Dunkels und die Grossflächigkeit. Sein „Junge im Wald“ in dem französisch-blauen Kittel, der so oft in den Bildern dieser Epoche wiederkehrt, wirkt vor allem durch das Sonore der Farbigkeit. Die malerische Absicht ist der verwandt, die man bei Trübner findet.

Die Landschaft van Goghs, die bei der Erwerbung zu so heftigen Angriffen und Kämpfen Anlass gegeben hat (Jahrgang IX, Seite 301), ist von einer schön leuchtenden Kraft der Farbe und eigenartig in der horizontlosen Raumwirkung. Wie diese Arbeit, die neben den andern Bildern des Kabinets nicht recht aufkommt, zu einem Sturme hat Veranlassung werden können, ist schwer verständlich. Der Preis? Das ist doch etwas ganz Relatives, worüber in Kunstdebatten gar nicht gesprochen werden sollte.

❊



WILHELM TRÜBNER, AMORBACH

Gut ist in Bremen der für Sammler immer dankbare Leiblkreis vertreten. Über die neue Erwerbung eines Damenporträts Leibls hat G. Pauli selbst im vorigen Heft hier ausführlich berichtet. Daneben besitzt die Kunsthalle noch ein anderes Bildnis einer Dame. Es ist mit einer zärtlich altmeisterlichen Delikatesse gemalt, aus einem edel durchbräunten Fleischton heraus, mit spielend



HANS VON MARÉES, SELBSTBILDNIS
MIT ERLAUBNIS VON H. VON MARÉES, HALLE A. S.

zeichnendem Pinsel. Das Feinste ist, wie fast immer bei Leibl, die gemalte Zeichnung des Mundes und der stählern blauen Augen. Eine zitternde Festigkeit ist in der kostbaren Farbenpaste und die prachtvoll gedämpfte Blondheit scheint zu leuchten.

Ein Bildnis Trübners aus dem Jahre 1879, den jungen Joseph Kainz darstellend, steht nicht ganz auf der Höhe seiner anderen Porträts dieser Zeit. Doch ist es als Dokument wertvoll. Dem hektisch spitzen Feuerkopf glaubt man die Anlage zur Todeskrankheit schon anzusehen. Die an Toninstrumentationen des Velasquez gemahnende „Dame mit Fächer“ ist dagegen eines der reifsten Frühwerke Trübners, wenn sie neben Monets „Camille“ auch etwas dekorativ Stillebenhaft erscheint. — In der „Wendeltreppe im Heidelberger Schloss“ (1873) hat der Maler ein romantisches Ruinenwerk des Tonreichtums wegen gegeben. Das Bild ist klar aus lauter schattentiefen Reflexfarben aufgebaut, das Helldunkel ist ganz sinnlich gemacht. Eine der späteren, koloristisch betonten grünen Landschaften ist „Amorbach“ (1899). Mit vollem, breiten Pinsel sind die Laubmassen gegeben, mit sichtbarem Selbstgefühl ist der Natureindruck einem reifen Können unterworfen.

Von Schuch besitzt die Kunsthalle eine Landschaft „Am Wesslinger See“, eine der schönsten Landschaften, die es von diesem Stillebentemperament giebt. Ein im Wasser sich spiegelnder heller Häuserkomplex im Zentrum der fleischig weich gemalten Landschaft wirkt wie ein Juwel in reicher Fassung. Das Bild ist gemalt, könnte man sagen, wie Dill oft gewünscht haben mag tonreich malen zu können. — Ein Werk gefällig dahinfliessender Koloristik ist das Entenstilleben, in dem die Töne elastisch von Braun zu Grau und Weiss von Tiefblau zu Smaragdgrün gleiten. Bei allem Oberflächenschimmer hat die Malerei nicht jenes Kunstgewerbliche, wie man es etwa in dem sonst sehr geistreich aufgebauten und gemalten Stilleben von E. R. Weiss findet. — Eine etwas forcierte Farbigkeit ist in Schuchs Apfelstilleben. Dieses Arrangement erscheint um eine Nuance zu sehr „venezianisch“.

Von den drei Bildern Thomas ist der „Rheinfall“ aus dem Jahre 1876 am gewichtigsten. Er ist etwas zu sehr Landschaftsprospekt, zu sehr Ansicht eines merkwürdigen Naturphänomens; doch ist ein schöner Dreiklang von Grün, Blau und Wasserweiss in dem Bild, pikant bereichert durch



KARL SCHUCH, ENTENSTILLEBEN
MIT ERLAUBNIS VON KARL HABERSTOCK, BERLIN

das Gelb der Architekturtöne. Die gross bewegte Horizontalkomposition wird zudem sehr lebendig empfunden. Es ist diese Landschaft noch von dem zum Leiblkreis gehörenden Maler Thoma geschaffen worden, nicht von dem Schwarzwaldnazarener der späteren Jahre.

Frank Duveneck und Albert Lang sind zwei Maler des Leiblkreises, deren Namen man zwar oft hört, von denen man aber nur sehr selten Bilder sieht. Um so interessanter ist es in Bremen einem Studienkopf Duvenecks zu begegnen — der mit einer Art von Palette gebliebenem Impressionismus



KARL SCHUCH, WESSLINGER SEE
MIT ERLAUBNIS VON KARL HABERSTOCK, BERLIN



HANS THOMA, RHEINFALL BEI SCHAFFHAUSEN
MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT, STUTTGART

gemalt ist — und einem Stilleben Langs, dem nur eine Nuance fehlt, um so gut wie ein Trübner zu sein — freilich eine entscheidende Nuance. Sperl, der Freund Leibls, schliesst sich hier unmittelbar in seiner redlich sich beschränkenden Weise mit einer „Bauernstube“ an.

Im weiteren Sinne könnte man auch Hugo von Habermann und A. von Keller, von denen Arbeiten aus ihrer guten Frühzeit vorhanden sind, dem Leiblkreis zuzählen. Das vortreffliche Malprinzip dieses Kreises ist bei beiden, persönlich nuanciert, mit atelierhafter Verve aufs Modell und aufs Kostümhafte angewandt.

Auch das Selbstbildnis Hansens von Marées ist noch stark müncherisch. Es steht in der Mitte ungefähr zwischen Leibl und dem frühen Lenbach, zwischen temperamentvoller Eigenart und Schulmässigkeit.

❋

Einen ausgezeichneten Eindruck macht die Wand, die mit den Bildern Liebermanns gefüllt ist. Als edelstes Werk ist wohl eine kleine Skizze von Amsterdamer Waisenmädchen anzusprechen. Es spricht darin ein aufs Bürgerliche unserer Tage angewandter malerischer Esprit hohen Grades. Eine nur andeutende Technik hat aus Ziegelbraun heraus, mit Hilfe von rot und schwarzen Gewändern und weissen Hauben und Schürzen eine prickelnde Melodie von Wahrheit und innerer Bewegung entwickelt. Das Bildchen sprüht nur so von Leben. — Die „Kuhhirtin“ ist 1892 datiert, aber später übermalt worden, weil sich Beschädigungen gezeigt hatten. Das Bild gehört in die Reihe der beruhigten millethaften Darstellungen und ist voll epischer Ruhe. — In der „Nähschule“ ist eine schöne innere Farbigkeit bei grauer Gesamthaltung. Ein starker Parallelrhythmus ist in der Mädchenreihe mit den hellen Hauben — eine einzige schwarze Haube ist darunter; sie wirkt wie eine Cäsur — in den gleichmässig geneigten Köpfen, den gleichmässig gehobenen Armen und in dem die Mädchenreihe begleitenden Zaun des Vordergrundes. Das Bild ist ganz Tempo; doch tritt der Rhythmus wie unwillkürlich auf. — Der „Platz in Harlem“ aus dem Jahre 1907 erscheint den früheren Arbeiten gegenüber ganz koloristisch. Es ist ein Bild voll meisterhafter Raumempfindung und geistreichen Richtigkeiten. Die Dominante in dieser Schilderung sonniger Stadtwinkelruhe geben das Braun der Hauswand und das lichte Grün des Rasens. — Das Bildnis

von Georg Brandes ist eines der Porträts, die man Liebermann glaubt. Die Malweise des stark durchmodellierten Kopfes weist auf den Wahlverwandten Franz Hals. Es tritt das Franz Hals-artige aber ganz anders auf als in dem „Radiweib“ Fritz von Uhdes zum Beispiel, das in der Nähe hängt. Uhde ist in diesem Bild ein Spezialist der Halsnachahmung, ein Ateliervirtuose; Liebermann entdeckte den alten Meister gewissermassen als einen Bestandteil seines eigenen Talents. — Am wenigsten überzeugend unter Liebermanns Bildern ist das Selbstporträt. Es ist bei allem Elan befangen und auch etwas weichlich in seiner violettgrauen Farbigkeit. Liebermann traktiert sich selbst psychologisch und malerisch ja nie so rücksichtslos wie andere.

Max Slevogt könnte charakteristischer vertreten sein. Mehr als genialischer Improvisator. Sein Damenporträt gehört freilich zu seinen frischesten und temperamentvollsten Malereien, und seine Landschaft ist voll von einer hell klingenden Freudigkeit; beide Werke sind Zeugnisse einer kühn geistreichen Meisterschaft. Aber man vergisst auch vor diesen Bildern Slevogts wieder nicht, dass er mehr noch ist als ein guter Maler. Ein Aquarell aus dem „Lederstrumpf“, dass die Bremer Kunsthalle besitzt und das wir abbilden, mag andeuten, worin er am freiesten und stärksten ist.

Überraschend lebendig hält sich Rösler mit seiner märkischen Landschaft neben den schon klassisch Gewordenen. Es kommt sogar die ganze



HUGO VON HABERMANN, IM ATELIER



ALBERT V. KELLER, CHOPIN

Herzhaftigkeit, Frische, Wahrheit und Farbigkeit seiner atmosphärisch zitternden Natur erst recht in der bedeutenden Umgebung zum Ausdruck. Ein Bild voller Jugend und Hoffnung von einem Daubigny mit harten deutschen Knochen!

Von Kalckreuth besitzt die Kunsthalle neben dem grossen „Sommer" (Abbildung und Beschreibung Jahrgang V, Seite 353 und 348) und neben der allzu zeichnerisch unfreien Studie einer alten Bäuerin, eine hübsche, skizzenhafte Winterlandschaft, die mehr giebt, als manches ausgeführte Bild.

Corinth brilliert mit seinem Peter Hille. Es ist nicht ohne eine Art von Feuilletonismus, wie der Bohèmedichter auf ein reiches Seidensopha und in ein Salonmilieu gesetzt worden ist, umgeben von allerlei luxuriös Stillebenhaftem und wie die dürftig schöne Gestalt mit dem verbummelten Christusblick befangen dasitzt. Das Bild ist eine grosse Gelegenheitsarbeit, wie alle guten Werke Corinths. Das ausserordentliche Talent des Malers tritt anschaulich vor den Betrachter hin.

Gut ausgewählt sind die Bilder von Kardorff und Brockhusen. Und ein Herrenbildnis macht auf Weissgerber als auf eines der stärksten Talente Süddeutschlands aufmerksam. —

Eine nicht so eindrucksvolle Gruppe bilden die Bilder der mehr nazarenisch Gerichteten. Der „Mandolinenspieler" Feuerbachs ist ein vornehmes, aber ziemlich leeres Bild. Es ist malerisch und menschlich nicht ausgefüllt, es ist vieles darin nur kartonhaft. Über den interessanten Casper David Friedrich der Kunsthalle hat Andreas Aubert hier eingehend gesprochen (Jahrgang IX, Seite 610). Ein Spitzweg ist unbedeutend; zwei Landschaften Lessings sind fein und schwungvoll; ein Bildnis Overbecks fällt auf durch seinen schönen trockenen Ernst.

✻

Die Plastik leidet darunter, dass ihr kein guter Raum zur Verfügung steht. Das Treppenhaus, wo jetzt Bronzen aufgestellt sind, ist architektonisch so unzulänglich, dass es mehr zerstreuend als sammelnd wirkt. Vielleicht wäre es gut, einen besonderen Saal für die Plastiken einzurichten und dem Treppenhaus durch Wandbilder — aber nicht von den Worpswedern — eine gewisse Haltung zu geben.

An sich besitzt die Kunsthalle recht gute Plastiken. Vor allem Bronzegüsse. Von Rodin sind das „Eherne Zeitalter", der „Johannes", das Bildnis Dalous und einige verkleinerte „Bürger von Calais" vorhanden; ferner begegnet man bekannten Arbeiten von Minne, Maillol und August Gaul. — Von Klinger ist eine Bronzebüste Wilhelm Wundts vorhanden. Sie verhält sich zum Dalou Rodins nebenan ungefähr wie die Prosa Daudets zu der Flauberts. — Des Besitzes der Holzskulptur von Barlach „Schäfer im Sturm", die auch geistig sozusagen aus einem Stück gearbeitet ist, kann die Kunsthalle froh sein, weil von Barlachs Arbeiten kaum noch etwas zu erwerben ist. Sie sind von vornherein in einer Hand vereinigt und dem Markt nahezu entzogen. Diese Holzskulptur beweist wieder, wie gut Barlach es versteht das psychologisch Stimmungshafte plastisch zu gestalten und dabei technisch lapidar zu sein. Die Gruppe von Mann und Hund umweht von einem Mantel, ist übrigens ganz reliefartig gedacht. — Plastiken von Th. von Gosen, Stuck, W. Zügel, G. N. Geyger, Klimsch, H. Hahn und G. Kolbe reihen sich in beträchtlicher Zahl an. Es sind viele

der Stücke, die auch die Nationalgalerie besitzt oder die aus mancher Ausstellung zur Genüge bekannt sind.

❋

Es sollte nur ein Überblick gegeben werden, um zu zeigen, wie gesund und vorbildlich der Geist ist, der die vielumstrittene Sammlung der Bremer Kunsthalle organisiert. Man steht, alles in allem, vor einer Galerie moderner Kunst, die grundsätzlich richtig angelegt ist. Das heute schon Erreichte ist so, dass man mit der Empfindung fortgeht: was ist es doch für ein gut Ding um ehrliche, sachliche und tüchtige Arbeit! und dass man eine Sammlerthätigkeit, wie Gustav Pauli sie im Auftrage des Bremischen Staats ausübt, als symptomatisch betrachtet. Als ein Symptom dafür, dass das Verhältnis der Nation zur Kunst, nach einer langen Zeit der Unfruchtbarkeit, wieder gesund und produktiv werden will.

❋



AD. MENZEL, ZEICHNUNG
MIT ERLAUBNIS VON F. BRUCKMANN A.-G., MÜNCHEN



MAX SLEVOGT, AQUARELL ZUM „LEDERSTRUMPF"
BREMER KUNSTHALLE

HANDEL UND HÄNDLER

II

VON JULIUS MEIER-GRAEFE

Fortsetzung

III.

Die verhältnismässig stärksten Preissteigerungen in kürzester Zeit haben die Bilder Grecos und Goyas erfahren. Bilder von Greco, ansehnlicher Art, wenn auch keine Hauptwerke, die Anfang der neunziger Jahre in Spanien sozusagen auf der Strasse lagen und für einige hundert Pesetas zu haben waren, werden heute mit 100 000 Fr. und mehr bezahlt. Mancher findige Kopf hat vor zehn Jahren in Madrid für den Wert der Rahmen echte Bilder des Meisters gekauft. Aber auch die Steigerung der Hauptwerke ist enorm. Sie begann mit der Greco-Ausstellung in Prado im Jahre 1902. Das berühmte Bildnis des Kardinal Guevara war einem Bürger Madrids für 5000 Fr. in einer Erbschaft zugefallen, und Cossio hatte Mühe, dem Mann klar zu machen, dass er nicht von den anderen Erben übervorteilt worden sei. Durand-Ruel kaufte das Bild für 200000 Fr. und trat es mit geringem Zuschlag an Havemeyer in New York ab. Zu demselben Preis ging die „Himmelfahrt"

Die von mir angegebenen Preise sind den Vente-Katalogen der Beteiligten und den Büchern der grossen Händler entnommen. Zu besonderem Danke bin ich dem Hause Durand-Ruel verpflichtet. Die Angaben im „Les grands peintres aux ventes publiques" (L. Soullié Paris 1900) sind in vielen Fällen unzuverlässig.

der Kirche S. Domingo el Antiguo in Toledo an das Museum von Chicago. Zwei andere Grecos derselben Kirche („Himmelfahrt der Jungfrau" und den „H. Martin") verkaufte Goupil vor einigen Jahren an die amerikanische Sammlung Widener für eine Million.

Goya hat ein wenig länger gebraucht, war aber nie ganz so billig wie Greco. Auf der Vente Oudry in Paris im Jahre 1869 erwarb Durand-Ruel „La Femme á l'éventail" (jetzt im Louvre) für 2300 Fr. und die sogenannte „Maitresse de Goya" (Femme à la guitarre) für 4200 Fr. Durand-Ruel liess darauf in Spanien Goyas aufkaufen und hing sie in die sogenannte Sammlung Edwards, die eine Erweiterung des Durand-Ruelschen Geschäftes war. Edwards war sein Bankier. Unter Edwards' Namen liess Durand-Ruel 1870 fünf seiner Goyas im Drouot versteigern. Der Erfolg war mässig. Das sogenannte Bildnis von Charlotte Corday wurde von Durand-Ruel zu 14500 Fr. zurückgezogen und drei Jahre darauf für 18000 Fr. an den Baron Nathaniel de Rothschild verkauft. Die erwähnte „Maitresse de Goya", die 4200 Fr. gekostet hatte, wurde für 11600 an den Grafen Pommereul verkauft. Auf der Vente Pommereul im Jahre 1905 kaufte Durand-Ruel das Bild für 84700 Fr. zurück und verkaufte es mit Zuschlag an Havemeyer in New York. Von da an begannen die Pariser und Londoner Händler und in Wien das Haus Miethke eifrig in Spanien zu kaufen. Der erste höhere Preis war der für das berühmte Damenbildnis im Besitz von Model, das Durand-Ruel mit 100000 Fr. bezahlte und wesentlich teuerer an Havemeyer verkaufte. Für die arg ramponierten „Majas am Balcon" zahlte Havemeyer 250000 Fr. Denselben Preis gab Huntington für seine „Herzogin von Alba". Heute werden in Madrid für ein paar berühmte Frauenbildnisse eine Million Francs für das Stück gefordert. Der Besitzer der „liegenden Frau mit der Guitarre", ein Madrilener Aristokrat, soll einen solchen Preis ausgeschlagen haben.

Delacroix.

Delacroix gehört zu den Auserwählten, die von Beginn ihrer Laufbahn an verkauften. Der Staat erwarb die „Dantebarke" für 2000 Fr., die „Femmes d'Alger" für 3000 Fr. und zahlte für die Dekoration der Bibliothek der Chambre des Députés 20000 Fr. Delacroix hatte immer einen kleinen Kreis von Liebhabern, die seine Werke schlecht und recht bezahlten. Der grösste Meister der Franzosen hat zu Lebzeiten nie sehr hohe, wenn auch zuweilen ansehnliche Preise erzielt. Auch nach dem Tode des Meisters sind seine Werke nie so hoch bezahlt worden, wie die geringerer Zeitgenossen, zum Beispiel die Troyons, Millets und Meissoniers, und zuweilen haben die Enthusiasten, namentlich in den siebziger und achtziger Jahren, empfindliche Einbussen erlitten. Es ist anzunehmen, dass in nicht allzulanger Zeit die Preise für Werke Delacroix' den Rekord des internationalen Markts halten werden. Seine Zeit scheint erst jetzt zu kommen.

„Marino Faliero" (Robaut Nr. 160) Salon 1827. Delacroix soll das Bild bald darauf an einen Liebhaber für 1800 Fr. verkauft und es später für 3000 Fr. zurückgekauft haben. Jedenfalls behielt er es bis 1856. Damals verkaufte er es für 12000 Fr. an Bournet-Aubertot, der es an Pereire weitergab. Dieser verkaufte es für 60000 Fr. Wallace erwarb es etwa 1872 für 80000 Fr. (Wallace-Collection, London).

1852 wurden im Hotel Drouot für die schöne Variante der „Entrée des Croisés à Constantinople", die jetzt in der Kollektion Moreau des Pavillon Marsan hängt, 3350 Fr. gezahlt. Der Preis war ein Ereignis.

„La Mise au tombeau" (Robaut Nr. 1035) wurde von Delacroix in den fünfziger Jahren an den Marquis de Géloës für 6000 Fr. verkauft. Dieser trat das Bild später an Faure ab. Auf der Vente Faure, 1873, erwarb es Durand-Ruel für 60000 Fr. Er verkaufte es dem Museum van Boston für 100000 Fr.

„Le Combat du Giaour et du Pascha" (Robaut Nr. 600) von Delacroix für 800 Fr. Vente Collot, 1850, für 1600 Fr. an Davin. Vente Davin, 1863, für 7350 an Pereire. Vente Laurent-Richard, 1878, 27000 Fr.

„Les deux Foscari" (Robaut Nr. 1272), Exp. universelle 1855, von Delacroix für 5000 Fr. Vente Faure 1873 für 79500 Fr. an Durand-Ruel. Durand-Ruel an Oppenheim. Vente Oppenheim, 1877, für 79500 Fr. an den Duc d'Aumale (Museum von Chantilly).

„La Mort de Sardanapale" (Robaut Nr. 198), Salon 1827. Delacroix verkaufte das Riesenbild an den Deputierten Wilson für etwa 2000 Fr. Vente Wilson 1873 für 96000 Fr. an Durand-Ruel. Durand-Ruel einige Jahre später für 60000 Fr. an Duncan in London. Vente Duncan 1889 für 34000 Fr. an Haro, der es mit geringem Nutzen an den Baron Vitta, den gegenwärtigen Besitzer,



ERNST BARLACH, SCHÄFER IM STURM
BREMER KUNSTHALLE

abtrat. Heute dürfte der Wert mehrere Hunderttausend Frank betragen. Die einzigartige Preisverminderung von 1873 bis 1889 verdankte das Bild seinem Format. Ähnlich erging es der „Amende honorable", die Duncan mit 75000 Fr. gekauft hatte und die auf der Vente Duncan für 35 000 Fr. von Durand-Ruel erworben wurde. Heute im Museum von Philadelphia.

„Weislingen enlevé par les gens de Götz" (Robaut Nr. 1169).

Vente Bardou 1861, 3600 Fr.

Vente Mayer de Vienne 1866, 8850 Fr.

Vente Edwards 1870, 18500 Fr.

Von Durand-Ruel an Borie für 25000 Fr.

Von den Erben von Borie an Thomas für 125000 Fr.

„L'Enlèvement de Rebecca" (Robaut Nr. 974, Variante des Bildes im Louvre).

Von Delacroix an Collot 1500 Fr.

Vente Collot 1852, 2900 Fr.

Vente Edwards 1870, 27000 Fr.

Vente Sabatier 1883, 51000 Fr.

Später von Durand-Ruel nach Amerika. Jetzt im Metropolitan-Museum, New York.

„Les Convulsionnaires de Tanger" (Robaut Nr. 662), Salon 1838.

Von Delacroix 1000 Fr.

Vente van Isaker 1852, 2175 Fr. (an Jourdan).

Vente 1858, 29000 Fr.

Vente Marquis du Lau 1869, 485000 Fr. (an Edwards).

Vente Edwards 1870, 49000 Fr. (zurückgezogen).

Vente Edwards 1881, 95000 Fr.

Jetzt in der amerikanischen Sammlung J. G. Hill.

„L'assassinat de l'Evêque de Liège" (Robaut Nr. 292), Salon 1831.

Von Delacroix an den Duc d'Orléans für 1500 Fr.

Vente Duchesse d'Orléans 1853 für 4800 Fr. an den Konservator Villot.

Vente Villot 1865, 35000 Fr. an Durand-Ruel.

Durand-Ruel verkaufte es an Khalib Bey und kaufte es auf der Vente Khalib Bey 1868 für 46000 Fr. zurück. 1868 an Mme. de Carcano für einen ähnlichen Preis.

Vente Carcano 1912, 205100 Fr.

Noch ein Wort über die Nachlass-Auktion Delacroix' im Jahre 1864. Die Vente dauerte zwei Wochen und versammelte die berühmtesten Liebhaber. Wie Moreau erzählt, bedeckte man die einfachsten Skizzen mit Gold. Thatsächlich brachte die ganze Sammlung mit dem Mobiliar 361000 Fr. plus 5 Prozent und bestand aus:

zahlreichen Entwürfen in Öl für die Dekorationen Sa. 32000 Fr.,

98 Gemälden, von denen das teuerste, der „sich übende Demosthenes", 11200 Fr. brachte, während viele zu 3—600 Fr. verkauft wurden. Sa. 86835 Fr.,

30 unvollendete Bildern, deren teuerstes 2200 Fr. brachte. Sa. 19750 Fr.

30 Skizzen, von denen der wunderbare „Jésus en-

dormi dans la barque pendant la tempête" ausnahmsweise den Preis von 5570 Fr. brachte, während die meisten anderen, darunter kleine Perlen, zu 50—100 Fr. verkauft wurden. Sa. 9890 Fr., 30 meisterhaften Kopien nach anderen Meistern, von denen nur zwei Raffaels einen wesentlichen Preis erzielten, der eine 5600 Fr., der andere 3250 Fr., während die meisten zu 100—600 Fr., einige auch für 50—60 Fr. verkauft wurden.

Sa. 25887 Fr.,

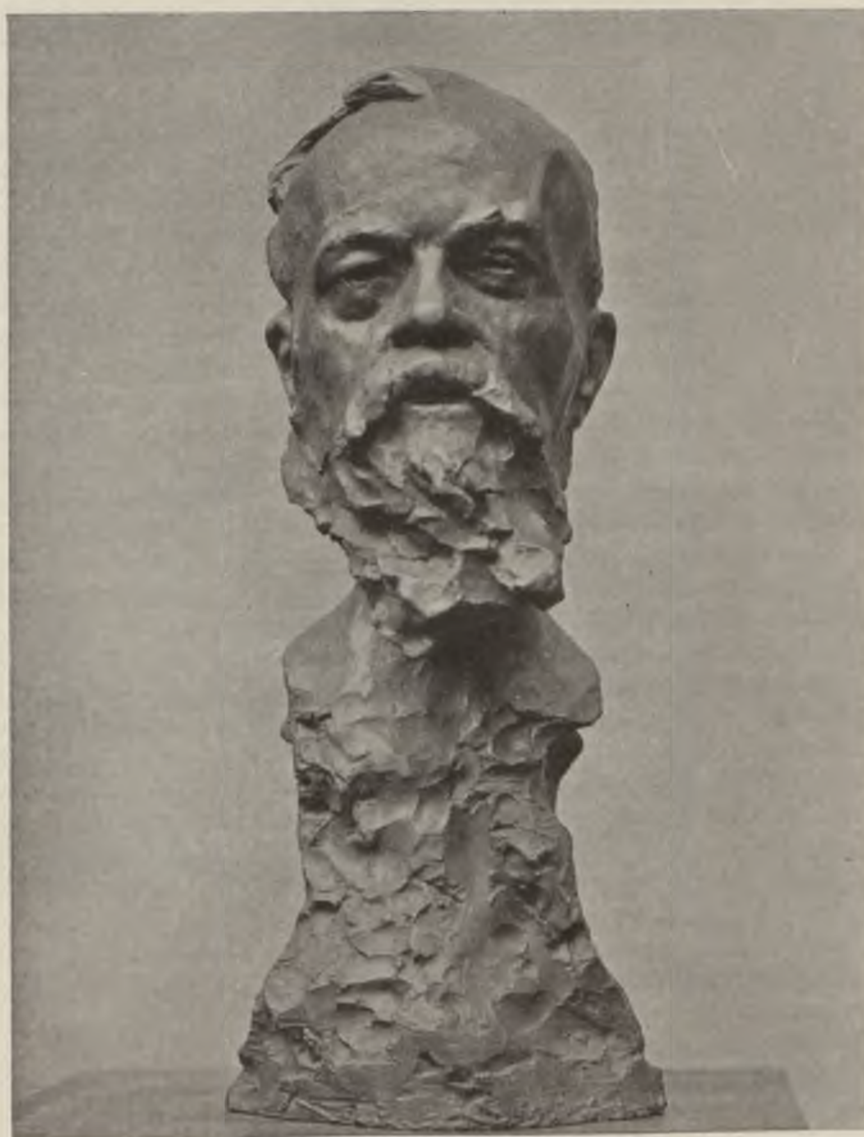
Die zahlreichen Radierungen und Lithographien brachten 5719 Fr.

Und die enorme Sammlung von etwa 5000 Aquarellen und Zeichnungen im ganzen 117833 Francs, d. h. etwa 20 M. das Stück. Heute würden zwanzig oder dreissig gute Aquarelle die ganze Summe bringen.

Meissonier dagegen blieb dreissig Jahre in schwindelnder Preishöhe. Auf der Vente Wilson 1881, auf der Delacroix' „Tiger mit der Schlange" 24100 Fr. brachte, erzielte ein Bild gleichen Umfangs Meissoniers, die „Halte des Kavaliers" 125000 Fr. Auf der Vente Secrétan 1889 wurden „die Cuirassiers" Meissoniers an den Duc d'Aumale für 190000 Fr. verkauft, während zum Beispiel Delacroix' „Retour de Christophe Colomb" aus 1837 nur 36000 Fr. erzielte. Auf der Vente Grabbe, 1890, wurde Delacroix' prachtvolle „Chasse au Tigre" mit 76000 Fr. verkauft. „Le Guide" von Meissonier brachte 177000 Fr. Den höchsten Stand erreichten die Bilder Meissoniers in den neunziger Jahren dank den unsinnigen Käufen Chauchards, der mehrere Bilder mit 700000 Fr. und sogar annähernd einer Million bezahlt haben soll. Die Objekte dieser Manie sind leider in den Louvre gelangt. Die Reaktion ist erst seit einigen Jahren gekommen und dürfte jetzt nicht mehr still stehen. Immerhin wurden auf der Vente Carcano in diesem Jahre immer noch ansehnliche Preise bezahlt, „En vedette" mit 27500 Fr., „Le Fumeur noir" mit 37100 Fr., „Le Liseur Rose" mit 13500 Fr. Um uns vor einem allzublinden Vertrauen auf die rächende Gerechtigkeit der Zeit zu warnen, brachte die entsetzliche „Salome" Regnaults auf derselben Auktion 480000 Fr.

Millet.

„L'Angelus" wurde, kurz nachdem das Bild entstanden war, von Millet an Papeleu für 1000 Fr.



MAX KLINGER, BRONZEBÜSTE WILHELM WUNDTS
BREMER KUNSTHALLE

verkauft. Dieser verkaufte es für 1800 Fr. an den Architekten Feydeau, und dieser für 3000 Fr. an den Brüsseler Sammler, den Minister van Praet. Van Praet verkaufte es im Jahre 1864 zum selben Preis an Tesse. Tesse für 2500 Fr. an Gavet, von dem es Durand-Ruel im Jahre 1873 für 30000 Fr. erwarb, worüber alle Welt, Millet nicht ausgenommen, bass erstaunte. Durand-Ruel 1874 für 38000 Fr. an den englischen Sammler Wilson (nicht zu verwechseln mit dem französischen Deputierten). Vente Wilson 1881 für 160000 Fr. an Secrétan. Vente Secrétan 1889 für 553000 Fr. an eine Gesellschaft von Liebhabern unter dem Vorsitz von Proust, die das Bild zu gleichem Preis an den bekannten amerikanischen Händler Sutton abtrat. Chauchard kaufte später das Bild durch Vermittlung von Garnier für 750000 Fr. Collection Chauchard, Louvre.

Van Praet besass auch „La Bergère“, die er für 6000 Fr. gekauft hatte. Nach dem Tode van Praets kaufte Durand-Ruel die Sammlung für 2600000 Fr. Sie enthielt 27 berühmte Bilder. Darunter figurierte „la Bergère“ mit 400000 Fr. Durand-Ruel trat die ganze Sammlung sofort mittels einer Kommission von 100000 Fr. an Garnier ab, der von Vever finanziert worden war. Garnier verkaufte „La Bergère“ für 900000 Fr. an Chauchard und verkaufte ihm ausserdem sieben andere Gemälde von Rousseau, Decamps, Troyon, Dupré und Meissonier, deren Ertrag inclusive dem der „Bergère“ den ganzen Preis der Sammlung deckte.

„La Bergère“ ist heute in der Collection Chauchard, Louvre.

Bekanntlich wurde Millet oft von seinen Kameraden Corot und Rousseau geholfen. Rousseau kaufte, um ihm beizuspringen, im Jahre 1855 den „Greffeur“ für 4000 Fr. unter dem Vorwande, von einem reichen Amerikaner beauftragt zu sein. Auf der Vente Hartmann 1881 brachte das Bild 133000 Fr. Heute Sammlung Rockfeller, New York.

Blanc, der Schwiegervater des Malers Alfred Stevens, schloss 1860 einen Kontrakt mit Millet zunächst auf drei Jahre, nach dem er alles, was Millet in dieser Zeit malen würde, zu festgesetzten Preisen erhalten sollte. Dafür zahlte er Millet einen Vorschuss von 1000 Fr. monatlich. Millet glaubte sich endlich aller Sorgen ledig. Auf der Auktion, die Blanc 1863 veranstaltete, musste er zwei Bilder von Millet zurückziehen; auf die beiden anderen verlor er. Darauf wurde der Kontrakt im Einverständnis mit Millet gelöst, und Millet bekannte sich für 5762 Fr. als Schuldner.

Die vier Bilder waren:

1. „La grande tondeuse“, die in dem Kontrakt mit Blanc mit 4000 Fr. figuriert. Zu 2100 Fr. zurückgezogen.

2. „La Bergère ramenant son troupeau“, Salon 1863 (im Kontrakt mit Blanc mit 3000 Fr.). Nach künstlicher Steigerung zu 3850 Fr. zurückgezogen. 1872 kaufte Durand-Ruel das Bild von Gavet für 32000 Fr. und verkaufte es im nächsten Jahre an Gibson in Philadelphia, der das Bild nebst seiner ganzen Sammlung dem Museum von Philadelphia vermacht hat.

3. „Jeune fille gardant ses moutons“ (im Kontrakt mit Blanc mit 1200 Fr. angesetzt). Der Kunstkritiker Sensier kaufte das Bild auf der Vente Blanc für 780 Fr.

4. „La Causeuse“ (im Kontrakt mit Blanc mit 800 Fr.). Sensier kaufte das Bild auf der Vente Blanc für 550 Fr. Im Jahre 1872 kaufte Durand-Ruel die beiden Bilder von Sensier für 4000 Fr. das Stück.

„L'homme à la houe“ (Kontrakt Blanc 2000 Fr.) wurde im Salon von 1863 sehr ungünstig beurteilt und ging für geringen Preis in die Sammlung Defoer. Vente Defoer 1886 für 57000 Fr. an van den Eynde in Brüssel. Nach dem Tode dieses Sammlers kaufte Durand-Ruel das Bild von der Witwe und verkaufte es an William Crocker, San Francisco, für 400000 Fr.

„La tonte des moutons“ (Kontrakt Blanc 1500 Fr.) erwarb Durand-Ruel 1874 von Verdier für 11000 Fr. Vente Graves in New York 1909, 27500 Dollars.

„Les Glaneuses“ wurde von Millet an Binder für 2000 Fr. verkauft. Auf der Weltausstellung 1867 gehörte das Bild Bischoffsheim, der es ein Dutzend Jahre später für 300000 Fr. an Mme. Pomery verkaufte, die es 1881 dem Louvre geschenkt hat.

1872 kaufte Durand-Ruel von Seusier 167 Bilder und Zeichnungen der Meister von 1830. Nämlich:

23	Gemälde und	9	Zeichnungen	von	Millet
34	„	„ 19	„	„	Rousseau
8	„			„	Corot
22	„			„	Diaz
2	„			„	Delacroix
50	„	von anderen Künstlern			

für im ganzen 260000 Fr. Unter den Millets be-

fanden sich „Les Botteleurs“ und „Le Semeur“, die später Tomy Thiéry zu sehr hohen Preisen erwarb. Heute im Louvre.

„La leçon de tricot“, für die Millet etwa 2000 Fr. erhalten hat, wurde vor einigen Jahren von den Erben von Fop Smit in Rotterdam für 300000 Fr. nach Amerika verkauft.

„Le Retour du laboureur“ wurde vor einigen Jahren von dem Amerikaner George Thoma für 70000 Dollar erworben. (Fortsetzung folgt.)



J. FR. MILLET, ZEICHNUNG
BREMER KUNSTHALLE



SCHLOSS WÖRLITZ, VORDERFASSADE

DAS SCHLOSS ZU WÖRLITZ

VON

E. P. RIESENFELD

Zwei Meilen östlich von Dessau liegt das Städtchen Wörlitz. Zu Anfang des achtzehnten Jahrhunderts stand hier noch ein bescheidenes Jagdschloss, das von einer kleinen, im strengen französischen Stil gehaltenen Parkanlage umgeben war. Fürst Leopold Friedrich Franz, der Enkel des „Alten Dessauers", hatte hier oft in seinen Kindertagen geweilt. Als er 1758 mit 18 Jahren die Regierung seines Landes übernahm, beschloss er, sich an dieser Stelle ein neues, bequemeres Haus errichten zu lassen. Sein Freund und Vertrauter Friedrich Wilhelm Freiherr von Erdmannsdorff (1736—1800) fertigte ihm die Skizze: es war ein langgestrecktes Gebäude mit Mansardendach geplant, in dem Geschmack der damals in Deutschland üblichen Rokokoschlösschen.

Ein Buch über den Architekten Erdmannsdorff und seine Bauten erscheint in diesen Wochen im Verlag von Bruno Cassirer. Dieses Kapitel über das Wörlitzer Schloss ist dem Buch in gekürzter Form entnommen. D. Red.

Erdmannsdorff war von Haus aus nicht Architekt. Er hatte diese Kunst anfangs mehr als Dilettant betrieben, einer Mode der Zeit folgend und wohl auch innerem Bedürfnis. Erst die Freundschaft zu dem jungen Fürsten — über den der schwer zugängliche Winckelmann in Rom urteilte: „er ist geschaffen ein würdiger Bürger und Freund zu sein" — wurde bestimmend für sein Leben und machte ihn aus einem Liebhaber der Kunst zum Künstler.

Auf den grossen Reisen, die Fürst Franz nach Beendigung des Siebenjährigen Krieges durch England und Italien unternahm, war Erdmannsdorff der ständige Begleiter. Die hierbei gewonnenen Eindrücke wurden für seine Kunst von entscheiden-



SCHLOSS WÖRLITZ, SPEISESAAL



SCHLOSS WÖRLITZ, PLAFOND DES KONZERTZIMMERS

der Bedeutung. Denn der Geist des Altertums, der aus allen neueren englischen Bauten sprach, rüttelte ihn aus der behaglichen Indolenz, in der er bisher gelebt hatte, auf und gab seinem Streben ein deutliches Ziel, die Architektur.

In England war durch den grossen Architekten Inigo Jones (1572—1651), dem Zeitgenossen Shakespeares, der italienisch-antike Einfluss, die Schule Palladios, zur Herrschaft gekommen. Und dieser Palladianismus war, wenn auch selbständig weiterentwickelt, für die ganze folgende Zeit der herrschende Geschmack geblieben. Zur Zeit als Erdmannsdorff nach England kam (1763), waren Chambers und die Brüder Adam die gefeierten Architekten. In den Arbeiten dieser letzten ist vor allem auch der Eindruck zu merken, den die Entdeckung von Pompeji und Herkulaneum auf alle Gebildeten machte.

Während nun auf Erdmannsdorff künstlerische Anschauungen allein diese klassizistischen Werke ihre Wirkung thaten, übten auf den sentimentaler veranlagten Fürsten Franz auch die gotischen Bestrebungen — die ja in England immer neben den klassizistischen beliebt geblieben waren — einen grossen Einfluss aus; und vielfach versuchte er später — wenn auch immer ohne die Mitwirkung Erdmannsdorffs, dem diese Kunst „rückständig" erschien — diese englische Spätgotik in eigenen Werken nachzuahmen.

Als dann Erdmannsdorff 1765 in Begleitung seines fürstlichen Freundes nach Italien ging, erhielt seine Hineigung zur Antike neue gewaltige Anregung. Durch den täglichen Umgang mit Winckelmann, und mit Künstlern wie Piranesi und Clérisseau — dieser Letzte ist sein eigentlicher Lehrer für Architektur geworden — wurde er auf den Wert der reinen Form des Altertums hingewiesen.

Der frühere, im Rokokostil gehaltene Entwurf zum Wörlitzer Schloss konnte ihm nun nicht mehr genügen. Die Anregungen des „neuen, simplen Geschmackes" musste er verwerten. Ganz im Sinne der englischen Herrensitze sollte Schloss und Park zu einer einzigen, grossartigen Anlage verschmolzen werden. Künstlerisch aufgeführte Gebäude mit zahlreichen Kunstwerken sollten vereint mit den Schönheiten der umgebenden Natur geistige Anregung und Erholung gewähren.

So wurde Wörlitz das Lieblingswerk und die Lebensarbeit eines Fürsten, der in sechzigjähriger rastloser Arbeit mit feinstem Kunstverständnis und im steten Zusammenwirken mit seinem grossen Architekten, dem Freiherrn von Erdmannsdorff, alle geistigen und künstlerischen Interessen seiner Zeit ergriff, um sie hier in einem monumentalen Werk zu lebendigem Ausdruck und zum schönsten Kunstwerk zu gestalten.

Durch ein halbes Jahrhundert zog sich die Vollendung hin. Neue Strömungen und Ideen traten auf und beeinflussten das Ganze, so dass die Einheit wohl darunter litt, die Anlage aber nur um so mannigfaltiger und abwechslungsreicher wurde. So wie sie ist, zeigt sie ein Bild ständiger Entwicklung, den Wiederschein einer lebhaften, grossen Zeit.

Gotik und Klassizismus stehen hart nebeneinander, führen einen scheinbar fortwährenden Kampf zwischen Sentimentalität und Naturschwärmerei, zwischen Weltschmerz und Begeisterung für die Antike. Neben dem römischen Tempel steht der gotische



FR. W. V. ERDMANNSDORFF, ENTWURF ZUM SCHLAFZIMMER DER FÜRSTIN. ZEICHNUNG



FR. W. V. ERDMANNSDORFF, ENTWURF ZUM CABINET DER FÜRSTIN. ZEICHNUNG

Bau, neben dem antiken Monument die strohgedeckte Hütte, das einsiedlerische Borkenhäuschen.

Diese Gegensätze zeigen so ganz den Geist einer Zeit, in der ein Jean Jacques Rousseau die Rückkehr zur Natur predigte und in der Pompeji die Wunder der alten Welt aus tausendjährigem Schlaf wieder zu erwecken schien.

Wörlitz wurde ein Mittelpunkt für die geistigen Interessen jener Epoche. Goethe war wiederholt ein Gast des Fürsten und traf hier seinen alten Leipziger Freund E. W. Behrisch wieder. Hier weilten Matthisson und Gleim; Lavater verlebte hier festliche Wochen, und F. L. von Hardenberg (Novalis) suchte hier Erholung von seinem schweren Leiden. Wieland, Tiedge, Fürst Pückler-Muskau, Alexander von Humboldt und viele andere kamen hierher auf längere oder kürzere Zeit. Wörlitz war für Winckelmann das Ziel seiner letzten verhängnisvollen Reise.

Ja geradezu für die gesamte deutsche Kultur des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts wurde Wörlitz von Bedeutung. Zahlreiche Versuche künstlerischer und wissenschaftlicher Art gingen von hier aus; archäologische und botanische Studien, architektonische und literarische Bestrebungen fanden eine Stätte. Die sehr reichen und interessanten Sammlungen an antiken und neueren Bildwerken, Gemälden, Glasmalereien, Kupferstichen, Handzeichnungen, Waffen, Gefässen, (Majoliken, Gläsern, chinesischem Geschirr), Möbeln und Spielsachen sind dafür ein glänzendes Zeugnis Sie sind bisher von der Kunstwissenschaft übrigens nur zum Teil bearbeitet worden und bieten noch ein unerschöpfliches Material.

Am 5. April 1769 wurde der Grundstein zum neuen Schloss gelegt, das zwischen das abgetragene Jagdschloss und den Englischen-Sitz zu stehen kam. Die Hauptfront wurde gegen die Stadt, nach Süden gelegt, so dass die Nordfront nach dem Wörlitzer See hin gerichtet war. In der Grundrissgestaltung ist die Anregung, welche die englisch-palladianischen Vorbilder gegeben haben, deutlich zu erkennen. Die Dreiteilung des Gebäudeblocks, der mittlere Hof, die Anlage der Stockwerke und der Treppen, die Anordnung der Türen und Fenster bilden eine direkte Nachahmung, der englischen Landsitze. Auch in der Aussenarchitektur ist diese Anlehnung offenbar. Besonders Chambers Werke — vor allem Chambers Herrensitz zu Dudingston erinnert in seiner ganzen Erscheinung an die Schöpfung in Wörlitz.

In der Detaillierung ist ein fast ängstliches Kopieren antiker Baustile überall zu merken. Die Werke Woods über die Ruinen von Baalbeck und Palmyra, die Aufnahmen Clérisseaus und viele andere wurden genau für jedes Profil und jede Verzierung benutzt. Erdmannsdorff selbst erwiderte auf das Lob des Fürsten hin, das dieser ihm für die Fassade des Wörlitzer Schlosses gespendet hatte (Brief aus Rom, den 5. November 1770): „Das grösste Verdienst, welches ich mir hierbei zuerkenne, ist, dass ich es so gut gemacht habe, als ich es damals konnte. Da ich die Teile davon aus schönen alten Gebäuden genommen und selbige hier mit aller Simplizität und ohne unnötige Unterbrechungen in einem erträglichen Verhältnisse angewendet habe, so wird freilich der Effekt davon nicht ganz unglücklich sein, zumal neben dem noch unreifen Geschmack in der Baukunst unseres Vaterlandes.“

Erst nach Fertigstellung des Baues erhielt die nach dem See zu gelegene Rückfront des Schlosses

einen Palmensaal und darüber eine Plattform mit einer Laterne. Diese auch bei den englischen Landhäusern sehr beliebte Anlage muss zwischen 1788 und 1798 entstanden sein, da sie im letzteren Jahre bereits von Rode in dessen Führer durch Wörlitz erwähnt wird, während die 1788 erschienenen Kupfer mit den Rissen des Schlosses noch die ursprüngliche Gestaltung zeigen.

Erdmannsdorff brachte nicht die ganze Zeit, welche der Schlossbau in Anspruch nahm, in Wörlitz zu. Im Herbst 1770 reiste er mit dem Fürsten und dessen junger Gemahlin nach der Schweiz, fühlte sich aber durch die Nähe Italiens so angezogen, dass er im Einverständnis mit seinem fürstlichen Freunde diesen in Lausanne verliess, um sich noch einmal nach Rom zu begeben und sich dort in der Baukunst und den übrigen schönen Künsten noch weiter zu vervollkommnen. Zugleich aber wollte er auch noch manches besorgen, was mit dem inzwischen begonnenen Ausbau des Wörlitzer Schlosses und dessen Ausschmückung in Verbindung stand.



SCHLOSS WÖRLITZ, GROSSER SAAL

Besonders wertvoll ist es, dass die Briefe aus dieser Zeit an den Fürsten Franz, in denen über die für Wörlitz ausgeführten Entwürfe und die römischen Kunstverhältnisse ständig berichtet wird, vollständig erhalten sind. Da auch die in Rom verfertigten und mit diesen erläuternden Briefen mitgesandten Originalzeichnungen Erdmannsdorffs im Dessauer Herzogl. Kupferstich-Kabinet vorhanden sind, so lässt sich die Entstehungsgeschichte des Wörlitzer Schlosses genau verfolgen.

Ein volles Jahr, vom 6. Oktober 1770 bis zum 9. Oktober 1771, blieb der Künstler auf dieser (seiner dritten) italienischen Reise in der Ewigen Stadt. Trotzdem Fürst Franz, durch grosse Überschwemmungen und die Teuerung in seinem Lande veranlasst, Erdmannsdorff bat, früher nach Dessau zurückzukehren, und obgleich der Fürst das Wörlitzer Schloss bereits eher beziehen wollte, so wusste Erdmannsdorff ihn doch immer zu vertrösten, da er darauf bedacht war, seine Zeit möglichst auszunützen, um tiefer in das Verständnis antiker Baukunst einzudringen. An den grossen Winterbelustigungen und Vergnügungen des römischen Karnevals beteiligte Erdmannsdorff sich fast gar nicht. „Ich führe hier", schreibt er am 29. November 1770 an den Fürsten Franz, „ein sehr philosophisches Leben unter beständigen Studien. Denn da mir in Rom alle Augenblicke kostbar sind, so suche ich womöglich nicht einen einzigen zu versäumen. Aller Umgang, den ich hier habe, ist mit Künstlern oder Leuten, welche in den Wissenschaften nicht unerfahren sind. Früh lese ich, des Tages modelliere ich, des Abends zeichne ich und die Festtage wende ich an, einige der besten Kunstwerke zu sehen. So laufen meine Tage hin, und ich darf mir schmeicheln, nicht ganz ohne Nutzen." Zum Lehrer im Modellieren wählte sich Erdmannsdorff Cavaceppi, den Freund Winckelmanns. Er sei täglich, schreibt er an den Fürsten, einige Stunden bei Cavaceppi, mit der Erlernung des Modellierens beschäftigt, was ihm hoffentlich von vielem Nutzen sein werde, da er so oft gefunden habe, dass, wenn auch schon die Zeichnung einer Sache einen Gedanken derselben angeben könne, sie dennoch niemals hinreichend sei, jene von dem Arbeiter danach anfertigen zu lassen. Könne er letzterem aber ein Modell davon vorlegen, so sehe dieser den ganzen Verstand des Werkes, und dies sei um so viel nötiger, als der gute antike Geschmack den deutschen Arbeitern noch sehr unbekannt sei.

Mit den Freunden vom letztem Aufenthalt in Rom wurde die Bekanntschaft erneuert, so mit Clérisseau, bei dem er wieder zeichnete, mit Piranesi, der „jetzt in Marmor arbeitet, und schöne Sachen, als Kamine, Kandelaber, Altäre aus antiken Marmorstücken, die unbeachtet in Gärten, Weinbergen, Kirchen usw. umherliegen, zusammenstelle" mit den beiden Brüdern Hackert und vielen andern. So ging im anregendsten Verkehr mit gleichstrebenden Künstlern und in eifriger Arbeit mit eigenen Studien und mit den Zeichnungen für die Ausstattung des Wörlitzer Schlosses die Zeit schnell dahin.

Gerade der Umstand, dass diese Entwürfe fast sämtlich in Italien entstanden sind, macht es erklärlich, dass das Wörlitzer Schloss zu der ganzen damaligen deutschen Architektur einen direkten Gegensatz aufweist und eine Strenge der Zeichnung und ein Eindringen in den antiken Geist zeigt, wie man es bis dahin in Deutschland zu sehn nicht gewohnt war. Darin liegt die kunstgeschichtliche Bedeutung des Wörlitzer Schlosses.

Bei den verschiedenen kleineren Baulichkeiten des Wörlitzer Parkes ist ein vielfaches Schwanken in Form und Stimmung deutlich zu merken — ist doch auch ein ganzes Menschenalter daran gebaut worden; im Innern des Schlosses aber ist alles nach einem einheitlichen Plan gestaltet, schliessen alle Teile sich zu einer klaren Ausdrucksform zusammen.

Am 22. März 1773 fand die feierliche Einweihung des Schlosses statt, und gleichzeitig hatte schon Fürst Franz mit der Neuanlage des Parks begonnen.

Der Einfluss und das Werk Erdmannsdorffs ist vor allem an den architektonischen im ganzen Park zerstreuten Baulichkeiten, den Grotten, Brücken, Vasen, Tempeln, Einsiedeleien und Aussichtsbänken zu erkennen, soweit sie nicht im gotischen Geschmack ausgeführt sind. Die Art und Weise, wie alle diese Gegenstände ausgestellt sind, wie sie zu den umgebenden Baumgruppen im Verhältnis stehen und die Durchblicke schliessen, beweist, dass auch bei der Entstehung der Gartenanlagen der Architekt ein gewichtiges Wort mitgesprochen hat.

Die Gegend von Wörlitz war für die grosszügige Gestaltung der neuen Anlagen besonders günstig. Der sumpfige Boden, die Überreste des alten Elbelaufes, gestatteten die Anlagen von künstlichen Seen und Kanälen, und die Schutzdämme, die gegen die jährlichen Überschwemmungen im grossen Bogen das Gelände umziehen, boten Gelegenheiten zu Hügeln und künstlichen Felsen.

Die Idee der gärtnerischen Ausgestaltung stammt gleichfalls aus England. Zwei Anlagen erregten dort besonderes Aufsehen: Stowe und Kew. In Stowe hatte Kent, in Kew der durch seine „Dissertations on oriental gardening" (London 1572) auch als Gartenarchitekt bekannt gewordene Chambers Anlagen geschaffen, die ebenso durch den Stil des Gartens selbst wie durch die darin befindlichen Baulichkeiten und Tempel berühmt waren. Um diese eingehend zu studieren, hatte Fürst Franz seinen Obergärtner Johann Friedrich Eyserbeck auf seiner zweiten Reise mit nach England genommen. Nach diesen Vorlagen entstanden seit dem Jahre 1768 die Wörlitzer Anlagen; sie waren im wesentlichen um 1800 vollendet. Wörlitz dürfte der erste rein in dem neuen englischen Geschmack angelegte grössere Park auf dem Kontinent sein, und darin liegt seine Bedeutung.

Goethe war von den Wörlitzer Anlagen bei jedem seiner Besuche von neuem entzückt. In einem Briefe aus Wörlitz vom 14. Mai 1778 schreibt er an Frau von Stein: „Hier ists jetzt unendlich schön, mich hats gestern abend, wie wir durch die Seen, Kanäle und Wäldchen schlichen, sehr gerührt, wie die Götter dem Fürsten erlaubt haben, einen Traum um sich herum zu schaffen. Es ist, wenn man so durchzieht, wie ein Märchen, das einem vorgetragen wird, und hat ganz den Charakter der elysäischen Felder; in der sachtesten Mannigfaltigkeit fliesst eins ins andere; keine Höhe zieht das Auge und das Verlangen an einen einzigen Punkt; man streicht herum ohne zu fragen, wo man ausgegangen ist und hinkommt."

Die Anregungen, die von dem Wörlitzer Park ausgingen, verbreiteten sich über ganz Deutschland. War es doch auch ein Sohn Eyserbecks, Johann August Eyserbeck, der mit vierundzwanzig Jahren, 1787, nach Potsdam berufen wurde, wo er den westlichen Teil der Gärten von Sanssouci umarbeitete und den Plan zum Neuen Garten und der Umgebung des Marmorpalais schuf. Auch die Umänderung des alten regelmässigen Gartens in Charlottenburg und wahrscheinlich auch der Gärten von Bellevue und Rheinsberg sind auf ihn zurückzuführen.

Ebenso erhielt Graf Pückler-Muskau, der in Dessau erzogen wurde, hier seine ersten Anregungen; und wenn auch später sein Talent eine andere Richtung nahm und seine Bücher oft eine unausgesprochene Polemik gegen Wörlitz enthalten, so bekennt er doch selbst in späteren Jahren, dass er ohne die Wörlitzer Eindrücke nicht das geworden wäre, was er geworden ist.



FR. W. V. ERDMANNSDORFF, SCHLAFZIMMER DER FÜRSTIN. ZEICHNUNG

Noch auf uns machen die gross angelegten Partien des Parks und deren Übergang in die umgebende Natur einen wunderbaren Eindruck; die sentimentalen und romantischen Gegenden wirken freilich teilweise kleinlich und besitzen heute nur noch historisches Interesse.

Auf die einzelnen im ganzen Park zerstreuten Baulichkeiten selbst einzugehen, würde zu weit führen; nur auf eines muss noch bei den unter Erdmannsdorffs Leitung ausgeführten Arbeiten besonders hingewiesen werden, wodurch diese im Gegensatz zu vielen am Ende des vorigen Jahrhunderts in Deutschland ausgeführten Werken stehen: die Güte und Gediegenheit in Material und Ausführung. (Leider ist bei den Renovierungsarbeiten im Laufe der Jahre manches nicht in der Güte der ursprünglichen Ausstattung erneuert worden.) Auch dieses feine Verständnis für handwerkliches Können hatte Erdmannsdorff in England gelernt. Dort hatten sich in der Hand von Zünften und Gilden die alten Traditionen erhalten, die leider in Deutschland seit dem Dreissigjährigen Kriege zum Teil verloren gegangen waren. Zwar fehlte in England die hohe Vollendung im schmückenden Ornament, wie sie auf dem Festlande vorhanden war, aber ein gesunder Sinn für handwerkliche Tüchtigkeit, für alles Gediegene und Konstruktive hatte sich durch alle Wandlungen des Geschmacks hindurch noch von der Gotik her erhalten. Den Sinn für das Echte und Konstruktive zu erwecken und das Verständnis hierfür vor allem bei den Handwerkern wieder zu erneuern und zu kräftigen, war Erdmannsdorffs eifrigstes Streben. Die Ausführung der Putz- und Tischlerarbeiten, die Treppenkonstruktion und vieles andere stehen auf einer damals in Deutschland ungewohnten Höhe, so dass sie noch heut als Beispiel dienen können.



SCHLOSS WÖRLITZ, ZIMMER IM OBERGESCHOSS



CORREGGIO, ANBETUNG DES KINDES

DIE SAMMLUNG CRESPI

VON

WALTER BOMBE



Demnächst wird die Galerie Crespi, die bedeutendste Privatsammlung Mailands und eine der wertvollsten Italiens, ins Ausland verkauft werden. Die Regierung hat der Familie Crespi die Ausfuhrerlaubnis erteilt unter der Bedingung, dass sie ein Hauptstück der Sammlung, die Anbetung des Kindes, ein Jugendwerk Correggios, für das bereits mehr als eine Million geboten worden ist, dem Staat zum Geschenk macht, und für die übrigen Bilder den Ausfuhrzoll von zwanzig Prozent des Wertes bezahlt. Schon im Jahre 1911 ist das vielumstrittene, bald Tizian, bald Pordenone zugeschriebene Frauenbildnis der „Schiavona" für etwa eine Viertel Million an den Pariser Kunsthändler Wildenstein veräussert worden, nachdem die höchste Instanz Italiens in Kunstangelegenheiten, der „Consiglio superiore di Belle Arti", das Bild für eine Kopie erklärt hatte, und vor kurzem hat die Familie Crespi die Ausfuhrerlaubnis für ein Gemälde des Bartolomeo Veneto bekommen, das für 180 000 Lire verkauft worden sein soll. Jetzt geht durch die Presse die für viele überraschende Nachricht, dass die Familie Crespi beabsichtige, sich ihres ganzen Kunstbesitzes zu entledigen.

Die Galerie ist weltberühmt; sie ist die erste Privatsammlung grossen Stiles, die seit 1860 in Italien entstanden ist. Ihr Gründer Benigno Crespi hat von jeher nicht nur Künstlern und Kunstgelehrten, sondern auch neugierigen Touristen den Zutritt zu seinen Kunstschätzen in Via Borgo Nuovo hinter dem Brerapalast mit grösster Liebenswürdigkeit gestattet. Namentlich die zahlreichen von Benigno Crespi mit viel Geschmack zusammengestellten Kabinetstücke haben stets die Bewunderung der Kunstfreunde erregt. Um so schmerzlicher ist der Verlust, den der Kunstbesitz des Landes demnächst erleiden wird. Büsst Italien doch eine ganze Reihe wertvoller Bilder ein, die bisher durch ein Gesetz gegen die Ausfuhr geschützt waren! Nur ein Bild ver-



PARIS BORDONE, SCHÄFER UND NYMPHE

den Bildern lombardischer Meister ist Gaudenzio Ferraris ergreifende Pietà. Den Karton zu diesem Bilde bewahrt die Accademia Albertina in Turin. Ein Vergleich mit dem ausgeführten Gemälde zeigt, dass die definitive Fassung an Klarheit der Anordnung gewonnen hat. Das Bild ist breit und schnell hingemalt, und von einem warmen, goldenen Ton durchleuchtet. Eine Madonna Gaudenzios in kleinerem Massstabe ist zwar sehr hübsch und liebenswürdig, vermag aber einen Vergleich mit jenem prachtvollen Madonnenbilde desselben Meisters nicht auszuhalten, das 1890 die Brera erwarb. Zu den grösseren Bildern der Galerie gehört ein Triptychon von Albertino Piazza, der heilige Nikolaus von Bari, umgeben von vier anderen Heiligen und Daniele Crespis Geisselung Christi.

bleibt dem Staate, jene Anbetung des Kindes von Correggio. Allerdings wiegt dieses eine Stück manche grosse Gemäldesammlung auf. Es ist ein Jugendwerk des Künstlers, zu einer Zeit geschaffen, als er sich von dem Einfluss seines Lehrers Bianchi-Ferrari noch nicht völlig befreit hatte, aber schon im Besitze jener Kunstmittel war, die später das Farbenwunder der Dresdener Anbetung des Kindes möglich machten.

Mit besonderer Vorliebe hat Benigno Crespi Werke seiner heimatlichen lombardischen Meister gesammelt. Am reichsten ist Andrea Solario vertreten, mit einem Brustbilde des dornengekrönten Christus, einer Halbfigur der Madonna, die dem Kinde die Brust reicht, mit einer tiefempfundenen Addolorata und einem segnenden Christus, der ein Spätwerk voll monumentaler, aber kalter Grösse ist. Von Boltraffio besitzt die Sammlung Crespi die ehemals bei Colbacchini in Venedig befindliche Madonna mit reizendem Landschaftshintergrunde, von Bernardino Luini einen heiligen Hieronymus in der Felsenhöhle und aus der Werkstätte Luinis zwei Bilder Mariä Lichtmesse und die Kreuzigung darstellend. Ein grosses dreiteiliges, auf der Vorder- und der Rückseite bemaltes Altarstück trägt die echte Signatur „Marci Ogionis f." und stammt aus der Sammlung Cereda. Dazu gesellen sich noch zwei Tafeln desselben Leonardoschülers mit Heiligendarstellungen. Giampietrino ist mit zwei reizenden Madonnenbildchen vertreten, Ambrogio de' Predis mit einer Madonna, die alle charakteristischen Eigentümlichkeiten dieses Meisters zeigt, und Bernardino de' Conti mit einem männlichen Bildnis von 1497. Zu den neueren Erwerbungen Crespis gehört Vincenzo Foppas Madonna aus der Sammlung Bertini in Mailand, aber das hervorragendste Stück unter

Neben den Lombarden figurieren die Venezianer mit Schöpfungen ersten Ranges. Da ist Giovanni Bellinis herbe, frühe Madonna hervorzuheben, die noch an Mantegnas strenge Formensprache gemahnt, dann Marco Marziales grell bunte Pietà, ein Gewirr von leidtragenden Verwandten Christi und Angehörigen der Stifterfamilie, alle von befremdender Ausdruckslosigkeit in den Gesichtern, ferner aus der Schule Antonellos da Messina ein Brustbild des heiligen Sebastian, dem Berliner Bilde gleichen Gegenstandes verwandt, das auch nur die Büste des Heiligen giebt, hier aber bereichert durch den gen Himmel gewandten Blick. Von Bartolomeo Veneto ist, nachdem man das schöne Bildnis verkauft hat, noch eine Madonna in anmutiger Berglandschaft vorhanden, von Boccaccino eine Madonna vor dem Fenster, der mittleren Periode dieses Meisters angehörig, aus Marco Basaitis Frühzeit eine Madonna mit zwei Heiligen, in engem stilistischem Zusammenhang mit Alvise Vivarini stehend, und von Girolamo Romanino der majestätische kreuztragende Christus. Aus dem Besitz der Familie Ugoni in Brescia stammt Morettos Heimsuchung, die in der rührenden Erscheinung der alten Elisabeth eine Ausdrucksgewalt erreicht, wie man sie selten bei diesem Meister findet. Von Pordenone, dem Venturi die vor einem Jahre verkaufte „Schiavona" zuschrieb,* ist noch die heilige Familie mit dem Johannesknaben und S. Antonius von Padua zu sehen, ein Bild, das vor allem durch die hübsche Kindergruppe Leben gewinnt, und eine weniger ansprechende Madonna mit dem Kinde und dem kleinen Johannes. Paris Bordone ist nur durch ein Bild vertreten: Schäfer

* La Galleria Crespi in Milano. Note e raffronti. Milano 1900, p. 134 u. ff.

und Nymphe beim Liebesspiel in buschigem Berggelände Ein herbeifliegender Amorino schickt sich an, diese beiden leidenschaftslosen Liebenden zu bekränzen. Der Schule Paolo Veroneses entstammt, wie Venturi feststellte, die Beweinung Christi. Derselbe Autor hat mit Recht dem Sebastiano Ricci die Kommunion der heiligen Lucia zugeschrieben, die teils aus Elementen jener vielbewunderten Kommunion Domenichinos in der Vatikanischen Pinakothek zusammengesetzt, teilstilistisch verwandt ist mit einem verschollenen Gemälde Riccis, Esther vor Ahasver, einst in der Sammlung Anton Maria Zanetti und nur durch einen Stich bekannt, den Venturi abbildet,* während ein Bild gleichen Gegenstandes im Besitze des Kunsthändlers Mariano Rocchi in Rom gewissermassen als eine Vorstufe zu jener verschollenen Estherkomposition angesehen werden darf. Den besten Schöpfungen Giovan Battista Tiepolos auf dem Gebiete der Altarbildmalerei reiht sich an die poetisch-mystische Darstellung der Vision der heiligen Anna, die das Wunder der unbefleckten Empfängnis in die Regionen des Traumerlebnisses entrückt. Das Bild war 1896 auf der Tiepolo-Ausstellung in Venedig zu sehen und wurde damals seltsamerweise angezweifelt, obgleich es ausser allen charakteristischen Kennzeichen des nervösen, rasch schaffenden Meisters auch die echte Signatur: „Gio. Batta. Tiepolo 1759" aufweist. Daneben hängt die Originalskizze zu dem Bilde, dessen Echtheit noch durch einen von Venturi reproduzierten Stich von Tiepolos Sohn Lorenzo bezeugt wird.** — Von Canaletto seien zwei Ansichten des „Gran Canalon" erwähnt, die durch alte Stiche des Giampiccoli näher bekannt sind.



TIEPOLO, VISION DER HL. ANNA

Über den Künstlern der Emilia dominiert Correggios schon erwähnte Anbetung des Kindes als die Zentralsonne eines vielgestaltigen Planetensystems. Giacomo und Giulio Francias Krönung Mariä wird von Venturi treffend zu derselben Darstellung des Vaters dieser Künstler in San Frediano zu Lucca in Parallele gebracht; die einfache Koordinierung der Figuren auf dem Bilde Francescos macht hier einer lebhafteren Bewegung Platz und die altertümlichen Spruchbänder fallen fort.* Battista Dossi wird ein männliches Bildnis zugeschrieben. Die thronende Madonna mit Engeln und Heiligen unter einem Baldachin von Innocenzo da Imola ist ein sinnvoll aufgebautes Altarbild en miniature. Lodovico Mazzolinis Auferweckung des Lazarus zeigt eine interessante Abwandlung dieses oft behandelten Themas, und Bartolomeo Schedones heilige Familie ist ein letzter schöner Abglanz der Kunst Correggios.

Nur klein ist die Schar der toskanischen Meister, die in der Galerie Crespi vertreten sind. Als Fragmente einer grösseren Altarkomposition dürfen die Anbeter des Rosenkranzes von Bastiano Mainardi angesehen werden. Francesco Granaccis Einzug Karls des Achten in Florenz am 17. November 1494 ist für die Florentiner Topographie von Interesse, weil das Bild den Palazzo Medici mit seiner Eckloggia, das sich daran anschliessende alte Familienhaus des Pierfrancesco de' Medici und den später in den Panciatichipalast inkorporierten Palazzo della Casa getreulich wiedergiebt.** Francesco Bacchiacca schliesst den Reigen der Florentiner mit einer Kniefigur der Madonna und einer Anbetung der Könige, die aus der Sammlung Habich in Cassel stammt.

Zu diesen Bildern italienischer Meister gesellt sich noch eine Anzahl holländischer und vlämischer Bilder, darunter eine Roger van der Weyden zugeschriebene sehr ruinierte Heilige Familie mit knieendem Stifter, ein gutes Porträt von Bartholomäus Bruyn, ein

* Venturi, Op. cit., p. 190.
** Venturi, Op. cit. p. 186.

* Abb. loc. cit. p. 18 u. 19.
** s. Monatsh. f. Kunstw. 1912, Juni, p. 216ff. und Abb. 8.

weibliches Bildnis aus der Schule van Dycks, und zwei Porträts von Justus Sustermans, von denen eines vielleicht Don Mattia de Medici darstellt, der in dem Kriege gegen Urban den Achten mit Alessandro dal Borro das toskanische Heer anführte. Schliesslich sei noch ein heiliger Hieronymus von Ribeia erwähnt mit der echten Inschrift: „Juseppe de Ribera Espanol f. 1640".

Das wären die wichtigsten der Bilder, die vielleicht noch vor Ende dieses Jahres bei irgendeinem Kunsthändler in Paris oder in London unter den Hammer kommen werden. Italien verliert mit der Galerie Crespi eine seiner wertvollsten Privatsammlungen und behält nichts als die Kohledrucke Domenico Andersons, die Venturi in seinem monumentalen Werke über die Galerie abbildet, und den schönen Correggio.



GAUDENZIO FERRARI, PIETA
SAMMLUNG CRESPI



AUKTIONSNACHRICHTEN

FRANKFURT A. M.

Bei *Rudolf Bangel* finden im November die folgenden Versteigerungen statt:

5. Nov. Sammlung von Gemälden und Kunstblättern älterer Meister. Kat 829. 11.—13. Nov. Sammlung Adolf Klein, Frankfurt a. M. Gemälde u. Kunstblätter älterer Meister u. Antiquitäten. Ferner eine Sammlung deutscher Fayencen des Herrn W. K. — F. Kat. 830 21.—22. Nov. Sammlung Kommandant Henri Stéger, Paris. Gemälde älterer Meister und der Schüler von Fontainebleau. Ferner Graphik und japanische Farbenholzschnitte. Kat. 831 u. 832.

Im Kunstverein wird am 12. Nov. der zweite Teil des Nachlasses Otto Scholderers versteigert. Er enthält die Frankfurter Meister des neunzehnten Jahrhunderts (Peter Becker, Boehle, Burger, Burnitz, Morgenstern, Schreyer, Thoma, Trübner u. s. w.).

BERLIN

Bei *Lepke* wird in den Tagen vom 26.—27. November (Ausstellung vom 23.—25. November) die Sammlung des 1903 gestorbenen Direktors des Berliner Kupferstichkabinets, Lippmann versteigert. Der gut ausgestattete Katalog, zu dem Max J. Friedländer das Vorwort geschrieben hat, ist bereits erschienen. Die Sammlung Lippmann ist nicht sehr umfangreich aber qualitätsvoll. Dieser thätige Kunstfreund hat vor allem mit vieler Liebe und Passion altdeutsche Meister gesammelt. Die süddeutschen Meister des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts waren sein eigenstes Gebiet. Besonders wertvoll sind zwei Bilder von Cranach, ein kleiner Flügelaltar von Adrian Isenbrant, eine Madonna des Meisters von Hoogstraeten, ein Hieronymus Bosch usw. Eine reiche Sammlung von Holzskulpturen deutscher und niederländischer Herkunft kommt hinzu. Es ist, alles in allem, die Sammlung eines Kunstgelehrten, die vorsichtig und klug in den Grenzen eines bestimmten Wissensgebiets zusammengestellt worden ist. —

❊

Im Festsaal des *Künstlerhauses* veranstaltet das Kunstantiquariat E. R. Greve am 11. und 12. November die Versteigerung einer alten Hamburger Sammlung, die im wesentlichen Bilder alter Meister, englische und französische Stiche, Blätter von Chodowiecki, Ridinger usw. enthält.

❊

Vom 11. bis zum 18. November wird im *Kunstauktionshaus Gebrüder Heilbronn* der Nachlass des viel besprochenen Erzherzogs Johann Nepomuk Salvator, genannt Johann Orth, versteigert. (Ausstellung vom 3.—10. November). Er besteht aus Möbeln, Bildwerken, Gemälden, Graphik, Miniaturen, Medaillen, Uhren, Fayencen, ostasiatische Kunsterzeugnisse, Porzellan, Glas, Metallarbeiten und vielem anderen. Es ist, alles in allem, der reiche Haushalt eines offenbar kunstsinnigen Aristokraten. Ein sehr gut ausgestatteter Katalog giebt Aufschluss über alles Einzelne.

❊

Bei *Max Perl* werden vom 15.—16. November Radierungen, Lithographien, Holzschnitte, Handzeichnungen und Aquarelle versteigert. Der Katalog enthält Namen wie Corinth, Daumier, Forain, Goya, Israels, Klinger, Leibl, Liebermann, Menzel, Manet, Millet, Rops, Steinlen, Lautrec, Whistler, Zorn u. s. w.

LEIPZIG

Die Firma *C. G. Boerner* versteigert Ende November die Handzeichnungssammlung von A. Flinsch-Berlin, die der Öffentlichkeit in der Schwarz-weissausstellung der Berliner Sezession in vergangenem Winter bekannt geworden ist. — Eine zweite Sammlung umfasst seltene deutsche und niederländische Zeichnungen des fünfzehnten Jahrhunderts und Miniaturen des elften bis fünfzehnten Jahrhunderts. Das Hauptstück ist die Chronik des Rudolf von Ems.

Am 28. November werden ferner wertvolle Manuskripte mit Miniaturen des dreizehnten bis fünfzehnten Jahrhunderts, Einzelminiaturen und Original-Handzeichnungen des fünfzehnten bis siebzehnten Jahrhunderts versteigert. Der schöne Katalog lässt diese letzte Veranstaltung als besonders wichtig erscheinen.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Schultes Kunstsalon eröffnete die Saison mit einer Schuch-Ausstellung, die aber den Eindruck, den man von Schuch empfangen hat, ein wenig abschwächte. Sie hatte etwas den Charakter einer Nachlaßausstellung. Besonders viele Landschaften waren zu sehen; alle mehr oder weniger von der Palette aus empfunden. Anstatt ausführlich auf diese Ausstellung einzugehen, ziehen wir es vor im nächsten Heft einen grösseren Aufsatz über Schuch zu bringen. Er mag dann gleich auch für diese als Ganzes immerhin recht wertvolle Veranstaltung zeugen.

Eine Kollektion von Bildern Corinths, die zugleich bei Schulte zu sehen war (Samml. Zaeslein), macht einen wenig günstigen Eindruck. Gut vertreten ist Corinth in dieser Sammlung nur durch einen „Schlachterladen". Alles andere ist mit ziemlich unglücklichem Qualitätsurteil ausgewählt.



Eine Ausstellung Ostasiatischer Kunst (Japan und China) ist in der *Akademie der Künste* eröffnet worden. Wir kommen auf dieses schöne Unternehmen im nächsten Heft ausführlich zurück.



Eine Kollektivausstellung von Werken Wilhelm Trübners gab es bei *Fritz Gurlitt*. Etwas bunt zusammengestellt, wie es die Umstände eben gegeben haben, aber doch erfreulich, weil manches schöne alte und neue Stück zu sehen war. Von den Trübnerschülern, die zugleich ausgestellt hatten, Artur Grimm, Oskar H. Hagemann und M. Pretzfelder, wusste Pretzfelder am meisten zu interessieren. Vor allem als Radierer. Seine radierten Blätter haben technische Vornehmheit und Kultur; was ihnen fehlt ist ein grösseres Maass von naivem Naturerlebnis. — Der von Octave Mirbeau uns angepriesene Franzis Jourdain ist einfach unmöglich. Entweder ist Mirbeau selbst der Malerei gegenüber dumm oder er hält uns für dümmer als wir sind. —

FRANKFURT a. M.

Der Kunstsalon *Schneider* brachte im Oktober eine umfangreiche Kollektivausstellung von etwa achtzig gut gewählten Arbeiten Adolphe Monticellis († 1886) und Paul Guigons († 1871). Da die meisten Bilder aus südfranzösischem und schottisch-englischem Privatbesitz stammten, bot diese Veranstaltung eine für Deutschland kaum wiederkehrende Gelegenheit, die beiden provençalischen Meister in ihrer kunsthistorischen Stellung zu werten. Monticellis Streben nach absoluter farbiger Symphonik entsprach ein in sicherer Tradition (Watteau-Diaz) erworbenes technisches Können. Das gab dieser Ausstellung gegenüber moderneren Veranstaltungen eine klassische Note.

Von Guigon fielen neben nordfranzösisch empfundenen, an Rousseau und Daubigny erinnernden Arbeiten einige provençalische Landschaften auf, die in der vereinfachenden Flächigkeit und den zurückhaltenden Valeurs bei starker farbiger Gesamthaltung auf Cézanne hinweisen, der mit Guigon im selben Dezennium zu Aix geboren wurde. Wie weit beide einander beeinflussten oder nur gleiche künstlerische Anschauung der gleichen Umgebung verdankten, wird sich bei dem frühen Tode Guigons kaum entscheiden lassen.

F. L.



WILHELM TRÜBNER, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN



NEUE BÜCHER



arl Scheffler. Die Nationalgalerie zu Berlin, ein kritischer Führer, mit 200 zum Teil mehrfarbigen Abbildungen u. c. 200 Seiten Text. Verlag Bruno Cassirer, Berlin 1912. 4°.

Ein Buch von Scheffler aus Cassirers Verlag in dieser Zeitschrift zu loben geht nicht wohl an. Es ist auch ohne weiteres klar, dass es sich nicht um einen geschwätzigen Cicerone im wörtlichen Sinne handeln kann. Man spürt sofort — schon das Titelblatt von Walser sagt es — dass dieser Führer in eine Region geleitet, wo so etwas wie Höhenluft weht. Scheffler kommt es letzten Endes darauf an, die Idee einer nationalen Galerie zu erläutern. Und diese Idee ist so gewiss das Gegenteil von Flachheit, dass das Publikum allerdings, um zu dem hochgelegenen Standpunkt zu gelangen, von dem aus Hugo von Tschudi sie zuerst erfasst hat, des freien Führers bedarf, der das Terrain kennt und sich nicht an ein offizielles Geländer zu halten braucht. Wo Spalten und Lücken im Aufstieg klaffen, wird gewissenhaft darauf aufmerksam gemacht, während man über platte Stellen wortlos hinweggeht. Nicht unerwähnt bleibt, wie sehr die Skulpturensammlung noch gegen den übrigen Bestand abfällt — Scheffler empfiehlt zur Hebung des niedrigen Niveaus die Veranstaltung einer Jahrhundertausstellung deutscher Plastik — und bei der geologischen Erklärung des Panoramas, dessen einzelne Gebirgsketten sich in klarer Beleuchtung deutlich voneinander abheben, wird die merkwürdige Erscheinung berührt, dass ein sonnendichter Nebel zwei hervorragende Spitzen (Slevogt und Corinth) am hellerlichten Tag verhüllt.

Es ist Pionierarbeit, die dieser Führer leistet. Er bahnt, indem er Tschudis Steine des Anstosses zu Schrittsteinen ordnet, einem breiten Publikum den Weg zum Verständnis des zweiten Nationalgaleriedirektors und erleichtert damit zugleich dem dritten Direktor die konsequente Durchführung seines Programms.

Was sich sonst in Galeriekatalogen meist so öde liest, die obligate historische Einleitung, ist hier fast dramatisch gestaltet derart, dass die Geschichte der Galerie in der interessanten Verknüpfung von Vergangenheitsfehlern, Gegenwartserfolgen und Zukunftshoffnungen selbst als ein Kunstwerk erscheint. Im ganzen genommen ist es eigentlich ein aktuelles Buch.

Der Satz des Textes steht, vorbildlich gut, in mattiertem Spiegel auf glänzendem Kunstdruckpapier. Auf diesem kommen auch die 200 Abbildungen (deren nicht alphabetisches Sonderverzeichnis sich erübrigen würde, wenn man im alphabetischen Schlussregister die betreffenden Zahlen dick druckte oder mit Sternchen versähe) vorzüglich heraus. Man muss die Auswahl, die Scheffler getroffen hat, einmal mit den Illustrationen einer älteren Auflage des offiziellen Katalogs vergleichen. Von den 102 Gemälden und Cartons, die Jordan vor zwanzig

Jahren der Reproduktion wert hielt, findet man in dem Führer ganze acht wieder und von den neun Skulpturen keine, wiewohl jetzt ein volles Zehntel des erlesenen Illustrationsmaterials (in dem man nur die Grundrisse vermisst) der Plastik zugute kommt. Das Wesen der Läuterung (oder, wie man früher sagte, Revolution), deren Wortführer Scheffler ist, lässt sich auch durch die folgende Statistik kennzeichnen. Unter den hundertelf Abbildungen Jordans sind nur neun Porträts (darunter 2 von Plockhorst), also nicht der zwölfte Teil. Unter den 200 Abbildungen Schefflers sind über fünfzig Porträts (worunter allerdings noch keines von Liebermann, da nicht abgebildet werden kann, was nicht vorhanden ist) also mehr als der vierte Teil. Dazu muss bemerkt werden, dass dies Verhältnis unbeabsichtigt scheint, es hat sich wohl ganz unbewusst eingestellt. Um so genauer bezeichnen die Zahlen das specifische Gewicht des Prüfsteins der Ehrlichkeit, als den man die Gattung des Porträts als solche betrachten kann. Oder wenn man die Plastik allein nimmt, so findet man unter den neun Skulpturenabbildungen des Katalogs von 1891 gerade ein Porträt (und das ist Hähnels Rafaelstatue), also allenfalls den neunten Teil, während unter den zwanzig Skulpturenabbildungen des Führers von 1912 zehn Porträts sind, also die Hälfte. Auch hier liegt die Sache offenbar nicht so, dass möglichst viele Porträts abgebildet werden sollten. Die Zahl ist nur als ein Symbol jenes Prinzips der Sachlichkeit zu verstehen, das die Reorganisation der Galerie beherrscht und in der Rekonstruktion der Casa Bartholdy jetzt am deutlichsten zum Ausdruck kommt. W. Stengel.

✻

Leo Balet, Ludwigsburger Porzellan (Figurenplastik). Band I der Kataloge der Kgl. Altertümersammlung in Stuttgart. Stuttgart und Leipzig 1911. Deutsche Verlags-Anstalt.

Seit der Stuttgarter Ausstellung im Jahre 1905 war die Forschung über das Ludwigsburger Porzellan kaum einen Schritt vorwärts gelangt. Hinsichtlich der Zuschreibung der figürlichen Modelle an die einzelnen Meister bewegte man sich bisher auf ganz unsicherem Boden. Die berühmtesten Ludwigsburger Figuren, die Musiksoli und verwandte Stücke, galten z. B. bald als Arbeiten von Wilhelm Beyer, bald als Werke von Weinmüller. Leo Balet ist der Beweis gelungen, dass weder der eine noch der andere, sondern der Niederländer Pierre François Lejeune der Schöpfer dieser Meisterwerke der Porzellanplastik sein kann. Auch die Zuweisung der übrigen Arbeiten an die verschiedenen Modelleure (Pustelli, Ferretti, Weinmüller, Beyer u. a.) wirkt durchaus überzeugend. Die Einteilung des Buches in eine kunstgeschichtliche Einführung nebst Biographie der einzelnen Künstler und in den Katalog der Ludwigsburger Figuren in der Staatssammlung vaterländischer Altertümer in Stuttgart kann schlechthin als mustergültig bezeichnet werden. Der Preis ist trotz der trefflichen Ausstattung ein so mässiger (40 M., für Subskribenten betrug er sogar nur 30 M.), dass dem Werk die weiteste Verbreitung sicher sein dürfte.

Ludwig Schnorr von Carolsfeld.

✻

Rudolf Alt. Sein Leben und sein Werk. Herausgegeben vom k. k. Ministerium für Kultur und Unterricht. Text von Ludwig Hevesi. Nach dem hinterlassenen Manuskripte für den Druck vorbereitet von Karl M. Kuzmany. Mit 61 Tafeln und 100 Textbildern. Wien 1911. Verlag von Artaria und Co.

Diese der Ausstattung nach mustergültige Publikation des österreichischen Kultusministeriums lässt uns „Reichsdeutsche" nicht ohne das Gefühl des Neides nach Österreich blicken, das auch „behördlicherseits" seine Künstler ehrt. Die offizielle Monographie über Segantini, die erste in der Reihe, durfte bei ihrem Erscheinen vor zehn Jahren auf den Ehrentitel Anspruch machen, das bestausgestattete Buch der neuen Kunstgeschichte zu sein. Das Werk über Alt muss sich damit bescheiden, wenn wir es zu den vorzüglichsten Büchern stellen, die dank den Fortschritten von Buchtechnik und Buchschmückung unterdessen geschaffen wurden. Dies Lob gilt vornehmlich den Tafeln, welche die minutiöse Malerei des Wiener Kleinmeisters in ihrer Lebendigkeit, Eigenart und Gleichmässigkeit wiedergeben. Alt erscheint da als ein sicherer Miniator im gleichen Sinne des Jan van Eyck der Madonna Rollin, ja oftmals nicht mehr als ein besonders geschickter Nachfolger der feinen Pinselkünste jener österreichischen Miniaturporträtisten, die im Winter in der Hauptstadt und in der Saison in den böhmischen Bädern ihrem Beruf nachgingen. Ursprünglich that Alt nichts anderes als dass er sein Metier als Städtemaler, für dessen Arbeitsweise man das Wort Vedutist erfinden könnte, der Tradition getreu ausübte und die Zacken am Stephansdom ebenso peinlich wiederholte wie seine Lehrmeister die Ringe der Ordenskreuze. Erst später kam er, mehr mechanisch als instinktiv (hier der grosse Gegensatz zwischen ihm und Menzel), zu einer persönlicheren Art des Malens, die er vor allem bei seinen Aquarellen ausbildete, indem er sich von dem Verallgemeinenden der Stadtvedute zum Charakterisierenden des Einzelausschnittes hinüberwandte. In einer durch die Lupe, nicht durch das Auge bestimmten Kunst stellt Alt sich zu Meissonier, dem Napoleon mit seinen Generalen das gewesen ist was für Alt der Stephansdom mit seiner Umgebung bedeutete. Ein vorzüglicher Handwerker im edelsten Sinn dieses leider herabsetzend gebrauchten Wortes, ein getreuer Diener der Kunst, der da auf ebenem Wege dem Tempel der Göttin zuwandelt, um seine Gaben dankbar im Vorhof niederzulegen.

Der Text von Hevesi atmet die ganze Lebendigkeit, welche die Sprache dieses Trefflichen auszeichnete. In gelegentlichen impulsiven Übertreibungen, die aus patriotischen Gründen notwendig erschienen, bleibt sein

Temperament trotz der Widersprüche, die dieses herausfordert, der wienerischen Liebenswürdigkeit voll. Das monumentale Werk verbindet so das ehrende Gedächtnis der Namen Hevesi und Kuzmany mit dem populären Meister Alt-Wiens und Jung-Wiens, der gleichzeitig der Adalbert Stifter und der Rudolf Bartsch des wiener Waldes wurde, weil er, neunzigjährig, immer noch in seinen Reben neuen Wein für die alten Fässer träumen hatte. Der als Patriarch der Tradition zum Führer der Sezession sich werben liess, und ein ganzes Jahrhundert Wiener Grazie aus scharfen Gläsern überschaute, vom pas de menuet der Füger und Lampi zur danse macabre Klimts.

Das österreichische Ministerium verdient schon aus dem Grunde dankbare Anerkennung als Ähnliches hierzulande entweder nicht als üblich erscheint oder aus anderen denn rein künstlerischen Beweggründen geschaffen werden möchte. Hermann Uhde-Bernays

❈

Der Maler Frank Buchser, von Johannes Widmer. Mit 19 Illustrationen. Kommissionsverlag Beer & Co., Zürich.

Der den Lesern dieser Blätter bekannte Verfasser sucht seit Jahren schon für die Schweiz etwa das zu leisten, was viele Kunstschriftsteller in Deutschland seit der Jahrhundertausstellung versuchen: er sucht in der schweizerischen Kunst des letzten Jahrhunderts das Wesentliche vom Unwesentlichen zu sondern und, von einer avanciert modernen Gesinnung getragen, die kunsthistorischen Wertungen zu berichtigen und ihnen etwas Endgültiges zu geben. Bei dieser Arbeit ist Widmer auf die Erscheinung Frank Buchsers gestossen, und sie hat ihn so sehr gefesselt, dass er ihr eine besondere Monographie gewidmet hat. Der Leser dieses Buches wird finden, dass die Erscheinung Buchsers dieses intime Eingehen verdient. Einmal um seiner Malerei willen, die in den besten Bildern zu einer respektablen Höhe entwickelt ist (siehe zum Beispiel „Kunst und Künstler", Band VIII, S. 150), dann aber auch um der merkwürdigen Persönlichkeit Buchsers willen, die in Frankreich, Spanien, England und Amerika zu Hause war und bei einem romantischen Abenteurerleben doch Gelegenheit fand, sich malerisch zu vertiefen. Da Buchsers Eigenart und die Weise, wie er sich der Tradition einfügt, über die Grenzen der Schweiz hinaus interessiert, ist diese gründliche und liebevolle Arbeit Widmers als ein Gewinn unserer Kunstlitteratur zu bezeichnen.

Karl Scheffler



WILHELM TRÜBNER, NONNE
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

❈

Fra Angelico da Fiesole. Des Meisters Gemälde in 327 Abbildungen. Herausgegeben von Dr. Frida Schottmüller. Stuttgart und Leipzig. Deutsche Verlagsanstalt 1911.

Wenn Kunstgeschichten, die sich an ein grösseres Publikum wenden, von Fra Angelico erzählen, so wird der Vortrag plötzlich zum Choral, mit Engelszungen predigen die Verfasser und zeigen uns den Mönch in seiner weissgetünchten Klosterzelle, wie er, gepackt von den Schauern heiliger Ekstase, Thränen vergiesst, wenn er die Leiden des Heilands schildert, Seligkeit atmet im Anblick goldener Himmelsglorien. Dass dieser Frate nicht bloss der fromme Held einer romantischen Novelle im Stile Wackenroders, sondern ein grosser Künstler war, davon wurde ja auch, aber mehr nebenhin gesprochen. Für Frida Schottmüller hingegen kommt nur der Maler in Betracht, dessen Wesen und Entwickelung ihr vortreffliches Essay mit kühler und kluger Sachlichkeit beschreibt. Nicht geringeres Lob ist ihren Erläuterungen zu schenken, deren knappe und klare Sätze alles berichten, was an Historischem und Stilkritischem über die einzelnen Schöpfungen zu bemerken ist und zahlreiche Hinweise auf die Fachliteratur enthalten, die Frida Schottmüller bis ins Kleinste beherrscht. Für den Kunsthistoriker bedeutet dieser Band darum eine wirkliche Freude und da, von wenigen Ausnahmen abgesehen, seine Reproduktionen wohl gelungen sind, kann man ihn allen Freunden der Kunst Fra Angelico nur aufs Herzlichste empfehlen.

Emil Schäffer



GIOVANNI BELLINI, MADONNA
SAMMLUNG CRESPI

Wilhelm Waetzoldt: Einführung in die bildenden Künste. In zwei Teilen. (II. Teil 194 Abbildungen). Leipzig. Ferdinand Hirt und Sohn 1912.

Dieses Buch will uns mit den „Wegen und Zielen der künstlerischen Arbeit vertraut machen“, ist also keine „Einführung in die Kunstgeschichte“ oder, was das Nämliche besagt, kein Sammelsurium von Jahreszahlen, Namen und Adjektiven, die an charakterisierenden Fähigkeiten hinter den erläuternden Beiwörtern nobler Weinkarten erheblich zurückbleiben. Dagegen möchte es die Aufgaben — bitte, nicht zu erschrecken! — Waetzoldt orakelt niemals von der „Aufgabe der Kunst“, schwebt durchaus nicht als pater extaticus zwischen ethischen und ästhetischen Phrasen in Verzückung auf und ab. Mehr, in dem ganzen meisterlich disponierten Werk, dessen Lektüre freilich angestrengtes Mit-Denken erfordert, stört kein einziger banal rhetorischer Satz, dagegen erfreut uns eine Fülle verstandesheller Definitionen, zu deren sachlicher Formulierung Waetzoldt, der nach „Vollständigkeit und Klarheit in den Begriffen strebt“, ebensoviel Neigung wie Talent mitbringt. Aus der Technik, aus den Bedingungen und Bedingtheiten des Materials sucht er die besondere Art jeder Kunst zu verstehen und folgert daraus wiederum deren Ziele, die nächsten ebenso wie die fernsten und sublimsten. Ein „Hilfsbuch für Studierende“ wollte Waetzoldt schreiben; aber sein Werk bedeutet mehr, weit mehr, und jener Reim Hofmannsthals, den Hermann Bahr einem Essay-Band voranstellte, hätte auch hier, natürlich in einem engeren und bescheideneren Sinne, als Motto prangen dürfen:

„Von meiner Thür ist Keiner noch gegangen,
Der nicht Verständnis wenigstens empfangen“.

Emil Schaeffer.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Voigtländers Quellenbücher, Band 8:

1) Das deutsche Hausmöbel bis zum Anfang des neunzehnten Jahrhunderts von Otto Pelka.

2) Die Grundzüge der gotischen Baukunst von Joh. Schinnerer. Bd. 23.

Eine Schattenrissfolge von Wilhelm Rupfeld mit Versen von F. A. Herausgegeben vom Kunstwart. Bei Georg D. W. Callwey, München. 3 Hefte.

Die altdeutsche Buchillustration von Wilhelm Worringer. Mit 105 Abbildungen nach Holzschnitten. R. Piper & Co. 1912. München und Leipzig.

Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen. 320 Tafeln, 210 Abbildungen und Text. Zweite vermehrte Auflage von Heinrich Bulle. München und Leipzig. G. Hirths Verlag 1912.

Heinrich Heine, der Doktor Faust. Ein Tanzpoem. 1847. Mit Zeichnungen von I. v. Divéky. Morawe & Scheffelt, Verlag, Berlin 1912.

Henry Rousseau, von Uhde. Paris, Eugene Figuiére & Co. 1911.

Moderne Plastik. Einige deutsche und ausländische Bildhauer und Medailleure unserer Zeit, von Wilhelm Radenberg. Mit 150 Abbildungen. Verlag K. R. Langewiesche. Düsseldorf und Leipzig.

Albrecht Dürers Briefe, Tagebücher und Reime. Herausgegeben von Dr. Hans Wolff. Verlag R. Voigtländer, Leipzig.

Leonardo da Vinci von Bruno Schrader. Meisterbilder in Farben. Schlesische Verlagsanstalt, Berlin.

Handbuch der Messbildkunst in Anwendung auf Baudenkmäler- und Reiseaufnahmen. Von A. Meydenbauer. Verlag W. Knapp. Halle a. S. 1912.

ELFTER JAHRGANG. ZWEITES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 22. OKTOBER. AUSGABE AM 1. NOVEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



Exz. von Bethmann-Hollweg

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



Arrigo Serato

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



Frau R.

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

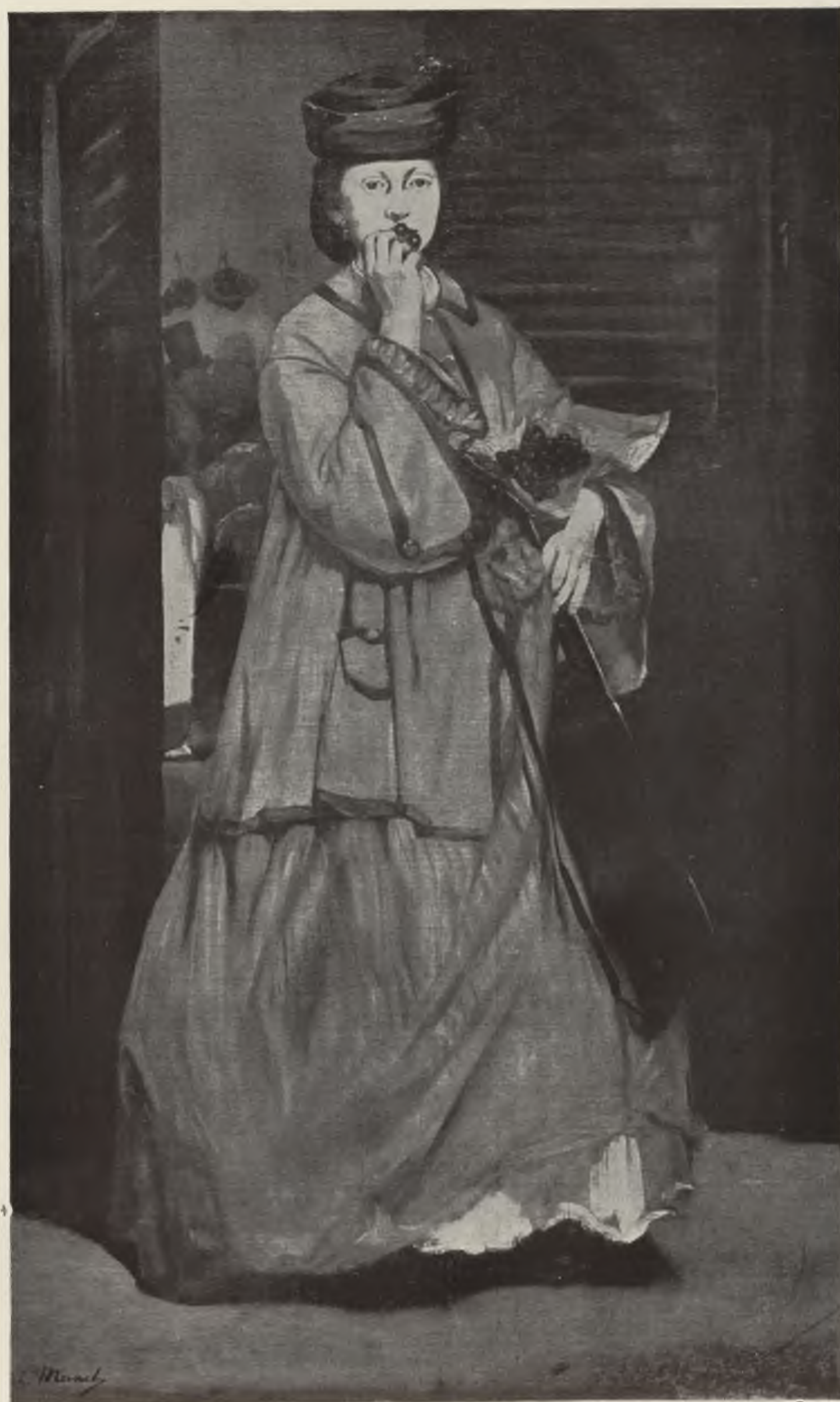
HÄNSE HERRMANN



Hedwig Dohm

Hänse Herrmann
Berlin W. 9
Potsdamerstr. 134a

HÄNSE HERRMANN



EDOUARD MANET, DIE FRAU MIT DEN KIRSCHEN



AM STRANDE VON SCHEVENINGEN

VON JOSEF ISRAELS

MIT DREI ORIGINALLITHOGRAPHIEN
MAX LIEBERMANNS

Es ist so — alle Einwohner der prächtigen Residenz haben hier ihren städtischen Wohnsitz, in Scheveningen ihr Landgut. Dorthin spaziert der Haager auf schönen Wegen oder lässt sich im Nu von Dampf oder Elektrizität dahin versetzen.

Auf der Düne, längs des Strandes, im Sessel oder Zelt kann er hier die Stadt vergessen und das große Naturwunder, die See, bespähen und genießen . . . . .

Aber dort im Sommer seine Wohnung aufschlagen können, das erst nenn' ich das Wahre.

Beim Morgenerwachen das grosse Balkonfenster aufwerfen und die grosse Nordsee auf euch zukommen sehen, dann nach unten an den Strand und mit nacktem Körper mitten ins wühlende Wasser, kämpfend mit Wogen und Wind, bis man genug hat, — das nenn ich wach werden in Scheveningen.

Viele von unsern Landsleuten suchen ihre Sommerlust im Gelderland oder etwa am Rhein und, wenns die Börse zugibt, ist die Schweiz gerade in Mode.

Wer wird die Herrlichkeit dieser Ausflüge verkleinern wollen!

Gelderland ist herrlich, in der Schweiz ist es prächtig, am Rhein gar entzückend.



Es ist ein majestätisches Gefühl, vom Gipfel des Rigi über das hohe Bergland zu schauen und ein Weilchen das platte, flache Vaterland zu vergessen — und dann die Gletscher erglühen zu sehen in ihrer Morgen- und Abendröte.

Oder etwa auf dem breiten Rheinstrom hinzugleiten, von einem Städtchen nach dem anderen, die alten Ruinen oben und die fruchtbaren Flächen unten im breiten Wasser sich widerspiegeln sehen.

Und wie schön sind die Wälder im Gelderland und die Fernsichten auf der Heide! Eine Abendstunde auf der Heide von Wolfhegen ist von einer Schönheit, die nicht zu beschreiben ist.

Aber das alles hat seine schreckliche Kehrseite, seinen bittern Nachgeschmack . . . Man muss wieder nach Hause, man kann nicht alle Zeit „ins Blaue hineinschauen". Und für den, der in der Arbeit seine Lebenspflicht findet, ist es eine harte Prüfung, so lange Zeit ohne Thätigkeit zu sein.

Darum ist Scheveningen das Ideal, „utile et dulce", geniessen und wirken.

Von der Arbeit müde, setzt man alles beiseite, und was ist dann für den Haager natürlicher, als dass er den Weg nach Scheveningen geht?

Von ferne schon hört ihr den wühlenden Ozean, noch seht ihr ihn nicht, langsam klimmt ihr hinauf, bis ihr am Ende des engen Zugangs den unendlichen Horizont der stets bewegten See vor euch seht.

In den blau-violett-grünen Wassern funkelt es von Licht und die feine Atmosphäre, der anregende, frische Wind fegen alle Ermüdung hinweg.

Dann wird am Strande getrabt, längs der aufkommenden Flut oder — bei Ebbe — auf dem breitgedehnten Sand weit hinaus in die See.



Zuweilen seid ihr vorn und rückwärts vom Meere umringt, bis ihr einen kleinen, dünnen Fleck findet, der euch wieder ins Trockene führt.

Alles, vom alleräItesten Krüppel bis zu den kleinsten Kindern, wird von euch gemustert. Kinder vor allem, arme und reiche, grosse und kleine, tummeln und spielen im Wasser und Sand. Und für einen Maler giebt es keine bessere Akademie als diese Figuren, die sich in offener Luft darbieten und bewegen. Geputzte Damen, Pastoren mit Langröcken und Kniehosen, Bauern aus umliegenden Dörfern, Liebespaare, Arbeitsvolk, Reiter und Eseltreiber, — es ist eine unsagbare Bewegung, die sich hier scharf abzeichnet gegen den grossen Fond von Sand, Wasser und Himmel.

Etwas, was mich immer besonders trifft, ist Toets Triumphkarre, die mit zwei Gäulen ins Meer einfährt, um Wasser für Binnenbäder zu holen. Das muss er neugierigen Fragern und Fremden, die ihn umringen, wohl hundertmal erzählen.

Mit einem Ruck erklimmt er seinen Siegeskarren, er hebt seine Peitsche hoch und mit langgereckten, vorgekrümmten Hälsen ziehn die Rosse das schwere Holzgefährte mit seinen grossen, breiten Rädern durch den mulmigen Sand. Sie stampfen und schnauben, bis sie am Wasserrande stehen. Dann heben sie einen Augenblick ihre Köpfe, aber von einem Streich ihres Treibers ermuntert, geht es schon mit der schweren Fracht in die wühlenden Wellen hinein. Das schlägt, schäumt und spritzt über alles hin und, nur ein wenig noch weiter gestampft, steht Pferd und Wagen allseits umstaut von den andonnernden Wogen. Doch hoch sitzt Toet auf seinem Siegeskarren, schlägt links- und rechtshin, dass es seine Art hat, damit sie dem Zügelzug gehorchen. Rechtsumkehrt heisst es jetzt, die Köpfe der Pferde gehen hin und her, kräftig schleppen sie den gefüllten Trog, der hinten an der Karre sitzt, vorwärts und trappen so durch dick und dünn mit ihrem Wasservorrat, der dann durch eine unterirdische Leitung ins Kurhaus strömt.

So ist man ruhig in seinem Zelt gesessen, vor einem sich fortbewegenden, lebenden Kinematographen, der, von herrlicher Sommersonne beschienen, euer dolce far niente in eine fruchtbringende Studienstunde verwandelt.

Doch es ist nicht bloss an einem warmen, milden und stillen Sommertag anregend in Scheveningen; nein, ich bin fast geneigt, zu sagen, dass das Schauspiel, welches Scheveningen bietet, bei Wind und Sturm noch mehr ergreift: wenn die Wolken sich gegeneinander aufrichten, der Wind heult und giert, die Wogen spritzen und stäuben und der Sand im Aufruhr den Strand hin jagt. Dies Naturschauspiel der zornigen Elemente in sich aufzunehmen, giebt noch ein anderes und höheres Gefühl, als heimlich an einem brennheissen Tag im Zelte zu träumen.

Ich begegnete öfters auf meinen Morgengängen, einem Wiener Architekten. Er nahm an jedem frühen Tag sein Bad und trabte dann längs des Strandes, bis es Frühstückszeit war. Eines Morgens hielt ich ihn an und fragte ihn, ob er es nicht herrlich fände, in unserm Ländchen einen so prächtigen Sommer zu verbringen, jeden Tag schönes Wetter, vom Morgen bis zum Abend. Er blickte mich unwirsch an und, indem er seine breite Unterlippe vorschob, sagte er: „Mein lieber Freund, denken Sie nun wirklich, dass ich deshalb nach Holland gekommen bin? Da irren Sie sich gänzlich. ‚Die liebe Sonne' haben wir in Wien mehr als genug, ich warte nun Tag und Tage, um endlich zu spüren, dass ich mich hier am Busen des Nordmeeres niedergelassen habe und nicht etwa am Comer See oder Lago Maggiore. Wo bleiben eure Stürme aus Südwest, die grauen Himmel, die hohen krachenden Wogen, die um mich her stäuben und mit grossen Fetzen gegen den Rücken schlagen? Nun hab ich jeden Morgen ein lieblich blaues Gewimmel von Wellchen und es kommt mir beinah vor, als ob ich bei uns an der ‚blauen Donau' stehe."

Ich musste über sein Gejammer laut auflachen. „Das ist wohl der Sehnsuchtsseufzer", sagte ich, „von einem, der aus dem Süden kommt; aber wir, Kinder des nebligen und kalten Nordens, sind himmelfroh über einen Sommer wie diesen.

Doch", sagte ich zu meinem Freund, „wenn Sie Lust haben, bis November zu bleiben, können Sie noch genug nach Ihrem Sinn erleben.

Sehn Sie die Pinke, die jetzt da so lecker in der Sonne liegt und flackert. Wenn Sie's im Herbst einmal gut treffen, dann ist der Rumpf eines solchen aufgezogenen Fahrzeuges die einzige Stütze, an der Sie sich auf den Füssen halten können, um von da den ganzen Horizont zu überschauen und der Kraft von Regen und Winden zu trotzen, — vorausgesetzt, dass Sie Ihre Mütze stramm über die Ohren gezogen haben und Ihr Wams von oben bis unten festgeknöpft. Alles wühlt und braust dann um Sie her, die Füsse stehn in dem stets wieder ausströmenden Wasser, während fliegende Regenböen den heulenden Wind begleiten.

Kommt ihr nach Haus, dann hängt ihr die tropfenden Kleider ans Feuer, zieht warme Pantoffeln und den Hausrock an und guckt befriedigt nochmals hinaus, wo der Feind, den ihr nicht habt unterkriegen können, noch immer daran ist, gegen eure Fenster und Türen zu pauken. Es giebt Menschen, die in solchen Sturmnächten nicht schlafen können; aber ist man nur daran gewöhnt, dann ist es wie Schlafgesang, der leise einschläfert. Zuweilen schüttelt euch dann ein gewaltiger Stosswind wach und ihr werdet von Wetterlicht geblendet, dem knatternde Hagelschauer folgen. Da kommt man wohl ein wenig vors Fenster, erspäht den Zustand von Himmel und Wind, um dann sputig wieder in die Wolle zu tauchen und den Schlaf weiter zu geniessen, der so unsanft gestört wurde.

Solche Tage und Nächte in Scheveningen, — sind sie nicht etwa noch erhabener und ergreifender als die sanften Sommertage? Zu solchen Stunden ist der Mensch ein Held, und erstarkt gehen Körper und Geist aus diesem Streit hervor."



EDOUARD MANET, AKT

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET

III

VON ANTONIN PROUST

Fortsetzung



Nachdem Manet den „Absynthtrinker" beendet hatte, gab er sein Atelier in der Rue Lavoisier auf und liess sich in der Rue de la Victoire Nr. 38 nieder. Der Graf Balleroy hatte sich nach dem Calvado zurückgezogen, das er dann auch später in der National-Versammlung von 1871 vertrat.

Manet hatte in der Rue Lavoisier ein grosses Bild angefangen, „die Auffindung Moses am Fluss," das er jedoch nicht beendet hat, und von dem nur eine Figur erhalten ist, die er aus der Leinwand schnitt und die er „die überraschte Nymphe" nannte. In der Rue de la Victoire malte er nach einem Jungen, der ihm die Pinsel wusch und die Palette reinigte, „den Knaben mit den Kirschen". Der arme Junge, der schon immer sehr melancholisch war, machte seinem Leben durch Erhängen ein Ende. Manet war durch das tragische Ende dieses jungen Wesens, das er herzlich liebte, so betrübt, dass seine Freunde, und vor allen Paul Roudier, alles thaten um ihn zu trösten. Roudier war stets um ihn und begleitete ihn selbst zu den Donnerstag-Abenden bei seinen Eltern und zu den Freitagen des Café Guerbois.

Bei all diesen Zusammenkünften wurden ausschliesslich Kunstfragen erörtert. Eine sehr merkwürdige Wandlung hatte sich in den Gesinnungen des Vaters Manet vollzogen: er, der am meisten den Sohn getadelt hatte, wenn er sich über seinen Lehrer Couture beklagte, hielt nun die erbittertsten Reden gegen den Maler „der Römer, der Verfallszeit". Manet zeigte sich desto ruhiger, je heftiger sein Vater wurde.

An den Freitagen des Café Guerbois hielt Durauty wütende Philippiken, in denen er Couture als den niedrigsten Bildermacher hinstellte. Manet behielt, inmitten dieses Kampfestosens, in dem übrigens an keinem Literaten und Künstler ein gutes Haar gelassen wurde, die Ruhe des olym-

pischen Zeus, denn all seine Gedanken waren in diesem Augenblick in Spanien. Er wollte Spanien sehen und die spanischen Maler wiedersehen.

Im Louvre befand sich nämlich vor der Revolution von 1848 eine spanische Galerie, die aber dann vom Besitzer, der Familie Orléans, zurückgezogen wurde. Manet hatte als Kind diese Galerie oft besucht und beklagte später sehr ihr Verschwinden. Denn so sehr auch die Rubens in Antwerpen, die Rembrandts in Amsterdam, die Primitiven in Brüssel, die Hals in Haarlem, die Albrecht Dürer in Dresden, die Holbein in Basel Eindruck auf ihn gemacht hatten, so zwang ihn doch sein ganzes Wesen nach Spanien. Er war in Italien gewesen und hatte sich dort zu Tizian und Tintoretto hingezogen gefühlt, weniger zu Raffael und Michel Angelo, aber immer erfüllte ihn der eine brennende Wunsch, die spanischen Maler wiederzusehen und Spanien kennen zu lernen.

Der „Stierkampf" von Alfred Dehodencq, der im Salon von 1851 ausgestellt und dann ins Luxembourg gebracht wurde, steigerte seine Sehnsucht aufs höchste. Er ging nach Spanien, wo er Theodore Duret kennen lernte.

Eines Tages, als wir in sein Atelier in der Rue Guyot gingen — denn er war nach der Reise von der Rue de la Victoire dorthin verzogen — rief er: „Herrgott, sind das Kerls, Velasquez, il Greco, Valdes-Leal, der ältere Herrera. Von Murillo spreche ich nicht, den kann ich nicht leiden. Zurbaran, nein! Aber Ribera und Goya, Goya, von dem Reynolds gesagt hat: ‚Er ist ein spanischer Maler, aber aus der Schule von Gibraltar.' Dieser Engländer soll mal erst in seiner seifigen Schule nach Kerls von dem Kaliber suchen!

Und diese Strassen! Dieses Volk! Dehodencq hat es gesehen, und hat es richtig gesehen! Ehe er dorthin ging, war er blind. Es giebt Leute, die nicht an Wunder glauben. Na, seit Dehodencq glaube ich für mein Teil daran."

Wir gingen an diesem Tage in der Gegend spazieren, die heute der Boulevard Malesherbes heisst; damals führte unser Weg mitten durch Schutthaufen von abgerissenen Häusern, zwischen denen sich die klaffenden Öffnungen des schon nivellierten Terrains aufthaten. Vom Quartier Monceau existierte noch nichts. Alle paar Schritte blieb Manet stehen. An einer Stelle sahen wir eine Zeder einsam inmitten eines zerstörten Gartens. Der Baum schien mit seinen langen Zweigen die einstige, ihn umgebende Blumenpracht zu suchen. „Sieh nur seine Rinde," sagte er zu mir, „und die violetten Töne der Schatten!"

Etwas weiter rissen Arbeiter ein Haus ein, sie hoben sich weiss von der weniger weissen Mauer ab, die unter ihren Hieben zusammenfiel und sie in eine dichte Staubwolke einhüllte. Manet blieb lange in wortloser Bewunderung vor diesem Schauspiel.

Am Eingang der Rue Guyot trat eine Frau aus einem anrüchigen Lokal, mit der einen Hand schürzte sie das Kleid, in der anderen trug sie eine Guitarre. Er ging schnell auf sie zu mit der Frage, ob sie ihm sitzen wolle. Sie lachte ihm ins Gesicht. „Ich werde sie schon zu fassen kriegen," rief Manet, „und schliesslich, wenn sie nicht will, so bleibt mir Victorine." Victorine war sein Lieblingsmodell. Wir stiegen zu seinem Atelier hinauf. Auf zwei Staffeleien standen der Guitarero und das Porträt seiner Eltern.

„Ich glaube, das ist was geworden, nicht? Als ich diese Figur malte, da dachte ich an die Meister von Madrid und auch an Hals. Weisst du, ich lasse es mir nicht ausreden, dass Franz Hals spanisches Blut in den Adern hatte, was übrigens nicht so merkwürdig wäre, denn er ist in Mecheln geboren. Gestern besuchte mich Renaud de Vilboc. Er hat auf dem Bild nur Eines gesehen: nämlich, dass mein Guitarero mit der linken Hand auf einer Guitarre spielt, die darauf eingerichtet ist, mit der rechten gespielt zu werden. Was sagst du dazu? Und denke dir, dass ich den Kopf auf den ersten Hieb hingemalt habe. Nach zwei Stunden Arbeit habe ichs mir in meinem kleinen schwarzen Spiegel angesehen, es hielt sich, ich habe nicht mehr einen Pinselstrich daran gemacht. Und meinen Vater und meine Mutter habe ich ganz einfach so hingesetzt, wie du sie da siehst."

Die ganze Persönlichkeit Manets strahlte aus diesen beiden Bildern in vollen Glanze. Vielleicht hat er, wie er sagte, dabei an die spanischen Meister und an Franz Hals gedacht. Aber er ist er selbst geblieben, ausschliesslich er selbst, und meiner Meinung nach, ist in keinem Museum ein besser gemaltes Bild zu finden, von tadelloserer Zeichnung und grösserer Farbenharmonie wie der Guitarero. Und auch das Porträt seiner Eltern ist ein Kunstwerk ersten Ranges.

Der Guitarero trug Manet auf dem Salon von 1861 eine ehrenvolle Erwähnung ein. Trotzdem man das Bild in einer ganz unmöglichen Höhe aufgehängt hatte, machte es, so hoch es hing, in



EDOUARD MANET, ECCE HOMO



EDOURD MANET, DIE EISENBAHN

seiner Umgebung alles tot. Bei einer Neuordnung hing man es tiefer, und die Kritik geruhte in wohlwollenden Worten davon zu sprechen. Théophile Gautier brachte sogar einen lobenden Artikel darüber. Manet war beglückt.

Von dieser Zeit an bildete sich ein kleiner Hofstaat um ihn. Fast täglich zwischen zwei und vier Uhr ging er in den Tuileriengarten, unter dessen Bäumen er Freilichtstudien nach den Kindern malte, die dort spielten und den Gruppen ihrer Ammen und Wärterinnen, die sich auf den Stühlen breit machten. Baudelaire war sein ständiger Begleiter.

Man sah neugierig auf den elegant gekleideten Maler, welcher mit gleicher Ruhe seine Leinewand aufstellte, die Palette zur Hand nahm und malte, als ob er in seinem Atelier wäre.

Im Café Tortoni pflegte er sein Frühstück einzunehmen, ehe er in den Tuileriengarten ging, und wenn er dann zwischen fünf und sechs Uhr wieder dort sass, riss man sich um die neuen Studien, die von Hand zu Hand gingen und ihm von allen Seiten Lobsprüche eintrugen. Ein reicher Industrieller fand sich dort täglich ein, der nicht den Mund aufthun konnte, ohne eine Taktlosigkeit zu begehen. Sein Parvenuehrgeiz gipfelte darin, Manet im Bois in seinem Wagen spazieren zu fahren. Doch stets wurde ihm ein Refus zuteil. „Der Kerl,“ sagte Manet, „ist zu gemein, ich habe mich nie an diese Sorte gewöhnen können.“ Manet konnte für einen Augenblick glauben, dass ihm in unserem französischen Vaterland, wo, nach einem Wort Voltaires, nur der Erfolg Erfolg hat, der Ruhm sicher sei.

Aber die Butte Montmartre und das andere Seine-Ufer hatten ein wachsames Auge, und der Ausspruch, dass man sich vor seinen Freunden mehr als vor seinen Feinden hüten müsse, bewahrheitete sich für ihn.



EDOUARD MANET, DER HASE

Man feierte ihn zwar im Café Guerbois und in dem Bierlokal der Rue Hautefeuille, aber es gab auch Neid und Eifersucht. „Es ist nicht gerade nötig,“ sagte Courbet, „dass dieser junge Mensch uns als Velasquez kommt.“ Die Konservativen lachten sich befriedigt ins Fäustchen, als sie sahen,



EDOUARD MANET, STILLEBEN

dass Zwiespalt im Lager der Umstürzler herrschte. Kurz, ehe er das Frühstück im Grase und die Olympia schuf, waren wir eines Sonntags in Argenteuil, wo wir, am Ufer hingestreckt, die weissen Boote verfolgten, die die Seine durchschnitten und glänzende Streifen auf dem dunkelblauen Wasser hinterliessen. Einige Frauen badeten im Flusse. Manets Blicke hafteten auf dem nackten Fleisch der Frauen, die dem Wasser entstiegen. „Wie mir scheint,“ sagte er, „muss ich einen Akt malen. Nun gut, sie sollen einen haben, und was für einen! Als wir noch im Atelier waren, habe ich die Frauen des Giorgione kopiert, die mit den Musikanten. Das Bild ist schwarz. Der Grund ist durchgekommen. Das will ich nochmal machen und zwar in der Durchsichtigkeit der Luft, mit Akten, wie wir sie dort drüben sehen. Man wird mich herunterreissen und sagen, dass ich mich jetzt von den Italienern wie früher von den Spaniern beeinflussen lasse. Aber mögen sie sagen, was sie wollen. Was wahr ist, bleibt wahr unter jedem Himmel, und was widerwärtig ist, bleibt überall widerwärtig. Ach, diese Farbenschmierereien mit dem Spachtel, die vielen schwarzen Schatten und Halbschatten, das macht wohl Effekt, aber was steckt dahinter? Courbet verschmäht zwar nicht diese Küche, aber er macht sich klugerweise darüber lustig. Neulich kommt er zu Deforge und findet Diaz vor. ‚Wieviel fordern Sie für Ihren Türken dort?‘ und zeigt auf eines seiner Bilder im Schaufenster. ‚Aber,‘ antwortet Diaz, ‚das ist doch kein Türke, das ist eine Jungfrau.‘ ‚So, dann kann ichs nicht brauchen, ich wollte einen Türken kaufen.‘ Woraufhin er mit seinen Freunden unter Lachsalven ins Café de Madrid zieht! Diaz rannte hinter ihm her und wollte ihn mit seinem Stelzbein erschlagen. Welch Flausenmacher, was! Aber mag er spotten, so viel er will, dieser grosse Meister ist doch ein echter Franzose, denn es lässt sich nun mal nichts dagegen sagen, wir Franzosen besitzen einen Schatz von Rechtschaffenheit, der uns immer wieder zur Wahrheit zurückführt, trotz aller Akrobatenkunststücke. Denke nur an Lenain, Watteau, Chardin, selbst an David, ihnen allen ist der Sinn für das Wahre eingeboren!“ Bei diesen Worten erhob sich Manet und setzte seinen Zylinder

auf, nachdem er ihn vorsichtig glattgestrichen hatte. Denn auf dem Lande wie in der Stadt war er gleich sorgfältig gekleidet, er trug stets einen kurzen Rock oder ein in der Taille sehr geschweiftes Jackett, helle Beinkleider und einen hohen Hut mit flachen Rändern, elegantes Schuhwerk und einen leichten Spazierstock. Beim Gehen pfiff er, oder, wenn er sprach, begleitete er seine Worte mit einem leichten Kopfschütteln, einem Zungenschnalzen oder einer Handbewegung von unten nach oben, die ihm eigentümlich war und zu besagen schien: „So ist es, weil es so ist.“ Das Zungenschnalzen war ihm der höchste Beweis seiner Bewunderung. Vor Jongkind, Whistler, Bracquemond, Desboutin und Guys, vor den besten Landschaften Claude Monets, vor Degas, Pissarro, Sisley und den Studien von Berthe Morisot und Mary Cassatt, vor Gauguin, Renoir, Cézanne und Caillebotte liess er diesen Ton seiner Anerkennung mehr oder weniger stark hören, aber hauptsächlich vor der Natur, wenn ein Anblick ihn besonders entzückte, erklang in voller Kraft dieser Laut, als ob ein Reiter sein Ross anfeuert.

Das „Frühstück im Grase“ wurde auf dem Salon von 1863 zurückgewiesen. Für dieses Bild hatten seine beiden Brüder, sein Schwager Ferdinand Leenhof, sein Lieblingsmodell „Victorine“ und eine kleine Jüdin, die er zufällig aufgegabelt hatte, gesessen.

Ein Salon für die Zurückgewiesenen wurde nun eröffnet, und Manet schickte das „Frühstück im Grase“ hin. Im Atelier Couture hatten wir einen Kameraden gehabt, den Grafen Lezay-Marnezia, der inzwischen Kammerherr der Kaiserin geworden war. Der Überredungskunst Lezay-Marnezias gelang es, den Kaiser zu bestimmen, mit seinem Gefolge den Salon der Zurückgewiesenen zu besuchen.

Der Kaiser blieb lange Zeit in Betrachtung vor dem „Frühstück im Grase“. Dieser Ausstellungsbesuch und das lange Verweilen vor einem Bilde, das so heftige Kritiken hervorgerufen hatte, wuchs zu einem Ereignis in dem damaligen Paris an. Die Hofgesellschaft überlegte schon, ob sie nicht in Bewunderung ausbrechen müsse, aber ihren Zweifeln wurde ein schnelles Ende bereitet, denn das kaiserliche Haus entschied, dass das Bild das Schamgefühl verletze.

Der Schöpfer des „Frühstücks im Grase“, nachdem er die Skrupel der Tuilerien belacht hatte, ging aufs neue an die Arbeit und brachte im Jahre 1865 die Olympia, die zuerst zurückgewiesen und dann, zusammen mit dem „Christus, den die Söldner verhöhnen“, in Gnaden aufgenommen wurde.



EDOUARD MANET, FRAUENBILDNIS. PASTELL

Dass die „Olympia“ nicht durchbohrt und in Stücke zerrissen wurde, ist nur den Vorsichtsmassregeln der Verwaltung des Salons von 1865 zu danken. Die Empörung des Publikums wurde immer heftiger, und man sagte schliesslich, dass Manet vielleicht noch talentvoll gewesen sei, als er den „Toten“ gemalt habe, den man im Jahre vorher abscheulich gefunden hatte, dass er sich aber jetzt einen Spass mit dem Publikum erlaube, indem er ein Bild wie die „Olympia“ vorführe. „Die Sorte Menschen,“ sagte er voll Bitterkeit, „kenne ich, ich weiss, was sie brauchen, aber solche Artikel führe ich nicht, dafür giebt es Spezialisten.“

Eines Abends, als wir aus dem Salon kamen, gingen wir in die Konditorei Imoda am Eingang der Rue Royale. Der Kellner brachte uns Zeitungen.

„Wer hat hier Zeitungen bestellt?“ sagte Manet scharf. Nachdem wir lange ohne ein Wort zu sprechen, dagesessen hatten, machten wir uns auf den Weg zu seinem Atelier, ohne dass er sein Eis angerührt hätte, dafür hatte er aber eine ganze Karaffe Wasser hastig geleert.

Selten habe ich Manet so traurig gesehen, wie an diesem Tage.

Wenn auch seine Überzeugungen durch die Angriffe, deren Zielscheibe er war, nicht verändert worden sind, so muss man es doch einmal aussprechen, dass die Glücklichen des Tageserfolges ihn damals tiefunglücklich gemacht haben.

Der Schmerz tötet nicht, aber gerade die Anstrengungen, die man macht, um ihn zurückzudrängen, nutzen das Leben ab und erschöpfen die Willenskraft, die es erhält.

Das Lebenswerk Manets, das grossartig ist, wäre es in noch höherem Maasse, hätten ihn seine Zeitgenossen nicht mit solcher Wut verfolgt.

Vom Jahre 1865 an änderten sich seine Lebensgewohnheiten in mancher Beziehung. Er besuchte weit seltener das Café Guerbois; Tortoni sah ihn kaum mehr. Er blieb stundenlang unthätig in seiner Wohnung. Verliess er dann seine Frau, die er sehr liebte, so geschah das nicht immer, um sein Atelier aufzusuchen. Oft überraschte man ihn auf langen Spaziergängen, ohne Ziel, nur um Herr seiner Missstimmung zu werden. So sehr es ihn zur Arbeit getrieben hätte, wäre er in seiner Kunst ermutigt worden, so sehr sank seine Schaffensfreude vor der grausamen und unerhörten Handlungsweise derer, die ihn nicht verstanden. Emile Zola durfte mit Recht von ihm sagen: „Dieser aufständische Maler, der das gesellschaftliche Leben leidenschaftlich liebte, hatte sich immer einen Erfolg erträumt, so wie er in Paris emporschiesst, begleitet von den Huldigungen schöner Frauen, von dem schmeichelhaften Empfang in den Salons, von allem Luxus des Lebens, der mitten durch die bewunderte Menge dahingaloppiert.“

Der Salon von 1866 brachte nichts von Manet. Die Jury hatte schonungslos den Pfeifer der Garde und das Porträt von Rouvière zurückgewiesen. In diesem Augenblick veröffentlichte Emile Zola eine berühmt gebliebene Broschüre, in der er ihn mit Mut und Beredsamkeit verteidigte. Diese Broschüre war eine Zusammenstellung von Artikeln, die ursprünglich einzeln im „Évènement“ erschienen waren.

Da kam das Jahr 1867 und mit ihm die Weltausstellung, die vor Manet ihre Pforten verschloss. Er eröffnete auf seine Kosten am Pont d'Alma eine private Ausstellung und wies im Vorwort zum Katalog und in den Einladungskarten darauf hin, dass er ein Geächteter sei. Fünfzig Bilder waren in dem Gebäude des Pont d'Alma vereinigt.

Unter diesen fünfzig Bildern war „das Kind mit dem Säbel“, das nach Amerika ging, der „Mönch im Gebet“, das Herr Bernstein kaufte, der „Kampf zwischen dem Kearsage und der Albama“, das Herr Charpentier erwarb. Dieses Bildes wegen war Manet, zwei Jahre früher, nach Cherbourg gefahren. Er hatte sich auf einem Pilotenboot eingeschifft und hatte den Zusammenstoss der beiden amerikanischen Schiffe nach der Natur erfasst. — Man sah ferner beieinander den „Guitarrenspieler“, das Porträt von Manets Eltern, „Christus von den Söldnern verhöhnt“, das „Frühstück im Grase“, die „Olympia“, die „Musik in den Tuilerien“, den „Toten“, den „alten Musiker“, den „Pfeifer“, die „Strassensängerin“, den „Absyntthrinker“, ausserdem Stilleben, unter denen sich das Kaninchen und Früchte und Fische befanden, sowie Kopien: die „Jungfrau mit dem Kaninchen“ des Tizian, das Porträt des Tintoretto, die „Cavaliere“ des Velasquez und schliesslich zwei Radierungen, das Porträt Philipp des Vierten und die „Gitanos“.

Man war von all dem Glanz geblendet, doch die Menge blieb erbarmungslos. Sie lachte vor diesen Meisterwerken und behielt sich wahrscheinlich das tröstliche Recht vor, einst das beweinen zu müssen, was sie bewunderte. Die Ehemänner führten ihre Frauen in die Ausstellung du Pont de l'Ama. Die Frauen führten ihre Kinder hin. Jeder Einzige



EDOUARD MANET, DER GUITARRESPIELER

wollte sich selbst und den Seinen diese seltene Gelegenheit gönnen, einmal recht nach Herzenslust zu lachen. Alles, was sich in Paris zu den sogenannten klassifizierten Malern rechnete, fand sich in der Ausstellung Manet ein. Es war ein tobender Chor von halbwahnsinnigen satten Spiessbürgern. Einer von ihnen, ich will ihn nicht nennen, gefiel sich in den gemeinsten Witzen, die von seinen sklavischen Bewunderern mit freudigem Beifall aufgenommen wurden.

Die Presse bildete einstimmig oder fast einstimmig das Echo dieser Stimmung. Noch niemals, in keinem Jahrhundert, ist ein Schauspiel ähnlich empörender Ungerechtigkeit erlebt worden.

Im August ging ich mit Manet auf einige Tage nach Trouville. Als die Post kam und ihm Nachrichten über seine Ausstellung brachte, sagte er: „Da wälzt sich der Schlamm heran, die Flut steigt." Und er fügte hinzu: „Aber wenigstens bin ich es nicht, den diese Flut beschmutzt." Er hatte Paris beinahe entmutigt verlassen, in Trouville fand er sich selbst wieder.

Im Salon von 1868 stellte er das Porträt von Emile Zola aus. Im selben Jahre malte er Théodore Duret, der zu seinen ersten und tapfersten Verteidigern gehört hatte. Auch im Sommer 1868 ging er ans Meer und malte in Boulogne das Bild „Die Fischerfrauen", kurz nachdem er das Porträt seiner „Frau am Klavier" vollendet hatte.

„Der Balkon", zu dem seine Schwägerin, Berthe Morizot, gesessen hatte, ward im Salon 1869 ausgestellt, und im Salon von 1870 sah man das Porträt von Fräulein Eva Gonzalès. In den Jahren 1868, 69 und 70 begleitete mich Manet manchmal in das Café de Londres, an der Ecke der Rue Duphot. Dort lernte er Gambetta kennen. In dieser Zeit besuchte er auch mit vielem Vergnügen die Vorträge in der Rue de la Paix, die Lissagaray arrangiert hatte. Eines Abends hatte Alfred Assolant einen Vortrag über Paul Louis Courier gehalten. Als wir mit Ferry und Delprat ins Café de Londres zurückkamen, zeichnete Manet auf die Marmorplatte unseres Tisches das Porträt Assolants. Der Kellner wischte mit seiner Serviette diese Zeichnung ab, die trotzdem noch einige Tage sichtbar blieb, da sie mit dem lithographischen Stift gemacht war. Eines morgens skizzierte er im Café Caron, Rue des Saint-Pères, in derselben Art, doch diesmal nach der Natur, Littré, der neben uns frühstückte, und eine Zeitlang sorgte der Besitzer des Cafés für die Erhaltung dieser Skizze. Fortsetzung folgt.



EDOUARD MANET, DER STRAND VON BOULOGNE



KARL SCHUCH, SEGELSCHIFF AUF DER HAVEL. FERCH 1878
AUS DER GALERIE EDUARD SCHULTE, BERLIN

KARL SCHUCH
IN FERCH UND KÄHNSDORF
VON
KARL HAGEMEISTER

Im Winter 1877 hatte ich Schuch einige Federzeichnungen nach Dingen aus Ferch am Schwielowsee geschickt. Bauernhäuser unter Bäumen, den Steg, der durch Sumpf zum Dorf führt, einige Zäune mit Obstgärten und Bauernhäuser. Diese Zeichnungen interessierten ihn ungemein, teils wegen der Gegenstände, die sie darstellten, dann auch wegen der Technik. Diese Zeichnungen waren das beste Anschauungsmittel für den Charakter unserer Natur und bewogen Schuch, im Frühling 1878, zu mir zu kommen, um mit mir zusammen zu landschaftern. Er hatte mir wohl geschrieben, doch überraschte er mich beim Malen und gross war die Freude, als sein Kopf unerwartet bei mir am Fenster erschien.

Den nächsten Tag gleich gingen wir nach Ferch auf Suche. Das Dorf war damals weltabgeschieden, unbekannt und wegen der Armut seiner Bewohner in verwahrlostem Zustand. Die Häuser mit Rohr gedeckt, vielfach zerfallen und wegen des sehr hügligen Terrains viel zusammengepfercht. Die Dorfstrassen waren winklig und Backöfen, halbkugelige von Lehm, lagen unter blühenden Obstbäumen. Es gabe viel Dinge, die Schuch interessierten. Dazu kam noch Birkenwald, der ihn fremd war und sein besonderes Interesse erregte. Der Dorfkrug, im Besitz von faulen Leuten, war als Wohnplatz nicht zu brauchen. So galt es, eine Wohnung zu suchen, was ja schliesslich gelang. Es war bei einem Maurer, wo wir ein Zimmer und eine Küche bekamen.

Anm. d. Red.: Dieser Aufsatz ist ein Kapitel des Buches über Karl Schuch, das Karl Hagemeister demnächst im Verlag Bruno Cassirer erscheinen lässt. Die Zustimmung zur Reproduktion der Abbildungen hat die Kunsthandlung Karl Haberstock freundlichst gegeben.



KARL SCHUCH, LANDSCHAFT BEI KÄHNSDORF
IM BESITZ DER KUNSTHANDLUNG KARL HABERSTOCK, BERLIN

suchte er erst Architekturen in Verbindung mit Landschaft. Ein alter Schneider (Kyburg) bewohnte ein Haus aus Fachwerk mit Rohr gedeckt. Grüne Fensterladen auf weissen Wänden gaben ein freundliches Ansehen; und doch, so ganz auf sich zurückgezogen, war es eingezäunt mit einem Bretterzaun. Im Hintergrund waren hohe Bäume. Das Ganze, wie es Schuch malte, ist ein Stilleben von grosser Tonschönheit und innerhalb derselben doch reich nuanciert. Mit grosser Liebe vertiefte er sich in die kleinsten Details und erreichte die Wirkung absoluter Traulichkeit, die auf jeden Städter wirkt, wenn er sinnend davorsteht. Betrachtet man das Bild in der Nationalgalerie, so ists unverkennbar, dass es mit der Kunst Leibls ebenbürtig ist, sowie auch mit der von Trübner.

Zurückgekehrt nach Werder sorgte ich in den nächsten zwei Tagen für die Ausstattung der Wohnung. Ich schaffte Betten, Geschirr und alle Gegenstände zum Haushalt. Als wir alles zusammen hatten, nahmen wir einen Wagen und fort gings nach Ferch. In einigen Stunden war alles eingerichtet. Eine junge Frau aus dem Dorf holte täglich Fleisch, Gemüse u. s. w. aus Beelitz, und Wein und Bier hatte ich auch eingelegt. Das Kochen übernahm ich selbst, aber die Reinigung die Frau, die für Verproviantierung sorgte. Anfänglich war die Wirtschaft primitiv, nachdem aber Schuch ein Kochbuch aus Wien kommen liess, wurde die Abwechslung grösser. Nach und nach fand meine Kochkunst den Beifall Schuchs, wenn es aber regnete, kochten wir von morgens bis abends. Bücher hatten wir genug, um uns auch auf dem Laufenden zu halten. Pfaus Freie Studien, Konrad Fiedler, Bürger Thoré.

Schuch, der doch ein Mann von Welt war, fand sich sehr leicht in die Verhältnisse. So einfach dieselben waren, so war doch die Verpflegung sehr gut. Im ganzen war aber doch das Opfer, das er seiner Kunst brachte, nicht gering.

Dem Ziel Schuchs entsprechend, vom Stilleben zur Architektur und Landschaft zu kommen,

Eine hervorragende Rolle in den Fercher Bildern dieser Zeit spielt der Steg, der das Dorf von Werder her erreichbar macht. Dieser Steg, obgleich kleiner als so ein Haus, war ihm trotzdem ein stabiles Stück, dass ihn leichter die Töne der Landschaft finden liess. Ich glaube, Schuch hat ihn wenigstens zwölfmal gemalt, in allen Stimmungen mit Landschaft dazu, oft skizziert und dann auch weiter ausgeführt.

Ein hervorragendes Stück mit dem Steg ist in Hannover. Man sieht, gegen Süden von Werder kommend: rechts nach hinten zu den Steg, links neben ihm Wasser. Hintergrund Wiese und Wald auf ansteigendem Terrain, bei grauer wolkiger Luft. Die Tonfolge des Terrains, die gesetzmässig der Luft folgt, welche ihre Reflexe auf die Pläne wirft, ist so folgerichtig, wie bei den alten Holländern und bei Courbet. Neben diesem hält diese Landschaft stand.

Ein anderes Mal nimmt Schuch einen grossen



KARL SCHUCH, STILLEBEN MIT ZINNKRUG
KESTNER MUSEUM, HANNOVER

Havelkahn, mit Deckgrünbude auf dem Hinterteil, als stabile Sache zum Ausgang für die übrige Landschaft. Dies Stück, nur Skizze (Schulte), ist wundervoll in seiner tonigen Breite und Weichheit.

Wieder ein andermal nimmt er Fischerkähne zum Stützpunkt oder einen Backofen auf einem Hügel, rechts im Mittelgrund Bauernhäuser mit hohen Rüstern. Neben all den Vorzügen Schuchscher Kunst ist hier das blaugraue Luftlicht des Himmels mit besonderer Reinheit auf allen stabilen Dingen ausgedrückt.

Zur Erinnerung malte er sich die Dorfstrasse, aufgeweicht vom Regen, links im Mittelgrund das Haus, in dem wir wohnten, rechts die Försterei unter schattiger Linde. Alles aus Siena und schwarz aber unglaublich fein getont und bereichert durch die Valeurs der Farbe.

Zu ganz herrlichen Bildern kam er in seinem Studium der Birken. Es interessierte ihn, das Weiss in einem lichten Raum darzustellen, mit allen Reflexen und allen Nuancen der Lokalfarben. Blendend weiss, grauviolett, gelblich u. s. w. Eins ist besonders schön: links ein dicker Stamm ziemlich pastos, dessen Lokalton schon alle Töne, vom Wald-

grund, dem dichten geschlossenen Wald enthält und auf seinen Vorderflächen kalt beleuchtet ist. Das Dunkel ist sehr klar, wenn auch tief.

Während des Sommers suchte ich Jagdgelegenheit, um durch Wild den Tisch zu bereichern, das gelang mir auch im Dorfe Claistow, welches inmitten unendlicher Waldungen liegt. Oft sah es aber Schuch nicht gern, wenn ich zuviel Zeit darauf verwandte, ein Stück zu erlegen. Einmal war er aber überrascht, als ich des Morgens ein Rehkälbchen, einen Bock, nach Hause brachte. Ich hatte mich, als ein Pärchen im hohen Haidekraut ruhte, herangepirscht und mit einem Riesensatz den Bock erwischt. Das Klagen der Ricke nicht achtend, nahm ich ihn im Rucksack mit nach Ferch. Durch aufmerksame Pflege bekam ich ihn gross und schliesslich war er so zahm, dass er uns auf unseren Spaziergängen zur Freude der Dorfbewohner folgte und Äsung nahm, wenn wir, eine Zigarre rauchend, des Abends plauderten. Schuch, der früher schon öfter auf Jagd im Gebirge war, hätte gern ein Stück Hochwild erlegt, da er aber sehr kurzsichtig war und überdem der Waldbestand ein ganz andrer war, kam er nie zu Schuss, so oft ich ihn auch dazu brachte. Herzlich gern hätte ichs gesehen, wenn er einen starken Schaufler erlegt hätte, den ich bestätigt hatte. Umsonst. Damit wir ihn nicht verlieren wollten, blieb mir nichts andres übrig als ihn selbst zu strecken, was mir beim dritten Gang gelang. Spät, als er schon schlief, kam ich nach Haus. „Was giebts?“ rief er mir im Halbschlaf zu. Lakonisch meine Antwort: „Morgen Leber in saurer Sahne mit Tyroler Knödeln.“ „Hast du ihn?“ „Ja.“ Und in der Nacht holte ich ihn mit dem Hauswirt. Es war ein starker Schaufler von ungefähr 80 Pfund. Natürlich wurde in den nächsten Tagen viel geschmort und gebraten. Am liebsten hätte er ihn gemalt; doch würde er vollständig verdorben sein und so liess er es.

Wenn Schuch nach angestrengtem Studium sich erholen wollte, um auch seinen Blick aufzufrischen, dann machten wir Touren in die Umgebung auf ein paar Tage. So waren wir in Kloster Lehnin, das eine herrliche Lage zwischen schönen Waldseen hat, in Belzig, mit seinen Hügeln und seiner prangenden Erika. Nach Lychen, nach Rheinsberg dehnten wir sogar unsre Touren aus.

Im Spätherbst brach Schuch nach Venedig auf über Dresden, wo er die Meiersche Sammlung eingehend studierte, die viel schöne Bilder der Barbizenschule enthielt.

Den Sommer 1879 suchte er vergebens nach einem Studienplatz in den Alpen.

Wenn Schuch auch im Laufe der Zeit mit den Resultaten nicht sehr zufrieden war, die er in Ferch erreicht hatte, so dachte er doch nur an Landschaft. Er hatte vor, von den Bildern einige mit seinen besten Stilleben auszustellen, aber immer wieder fand er die Bilder nicht gut genug und setzte sie von der Liste der ausstellbaren Bilder zurück. Er sah in den Arbeiten nur das mehr oder weniger gut gelöste Problem; das was er unbewusst mitgab, achtete er gering und staunen würde er, wenn er z. B. das Haus unter Bäumen in Ferch sehen würde, wie es neben Leibl in der Nationalgalerie prangt und standhält.

Oft galt unsre Unterbrechung der Arbeit, dem Besuch des alten Museums, dem jetzigen Kaiser Friedrich-Museum. In ihm zogen ihn immer wieder die alten Holländer an, und von neuem gings an die Arbeit.

Im Frühling 1880 packte ihn, weil er den Sommer 1879 ohne jegliches Resultat hatte verstreichen lassen, eine starke Sehnsucht nach meiner Heimat, und er schrieb mir am 30. März 1880 folgenden Brief:

Ich lebe jetzt nur noch in Vorbereitung für Landschaft, studiere und probiere meine neue Palette, die die farbigste ist, die denkbar. Aber um solches Ross zu reiten, muss man festsitzen und es kennen. Ich werde heuer viele kleine Farbenskizzen malen und meine Palette anwenden lernen. Die Landschaft hat den grossen Vorteil, dass uns das peinliche Ausführen, das beim Stillleben so wichtig ist, nicht hindert, besonders bei grossen Bildern, die bald vollendet aussehen.

Das einzig Auszuführende ist mir in der Landschaft die Farbe.

Gieb Acht, heuer kommen wir ins Reine damit, dann sehen wir weiter. Sieh nur zu, dass du einen passenden Ort findest; für den Notfall, dass du nichts Besseres findest, wäre als echt landschaftlich doch Kähndorf das beste. Ich komme jedenfalls Anfang Mai und suche dann auch noch mit. Ich freue mich schon wie ein Kind, auf eure märkische Ebene, so reich an wechselnden Szenen, dadrin im Frühling rumzulaufen ist herrlich. Ich setze grosse Hoffnungen auf den Sommer, denn ich war so tüchtig nie gerüstet als heuer mit Erkenntnis und zielbewusstem Willen. An Architekturen wirds dort kaum viel geben, aber von den Hügeln über den See herab die Blicke gegen Süden mit den Städten können vielleicht ganz malerische



KARL SCHUCH, HÄUSER BEI FERCH
NEUERWERBUNG DER NATIONALGALERIE, BERLIN



KARL SCHUCH, STILLEBEN
NATIONALGALERIE, BERLIN



KARL SCHUCH, SCHLEUSE BEI KÄHNSDORF
HAMBURGER PRIVATBESITZ

Gegensätze bieten. Ich staune jetzt, wie gering unsere Kenntnis der Mittel war, zu einer Zeit, wo man allen Ernstes glaubte, sie vollkommen inne zu haben.

Meine guten paar Arbeiten sind auch wie zufällig entstanden und ich habe erst später begriffen warum. Wenn meine grossen Stillleben, die noch weit zum Fertigsein haben — nie fertig würden, ich wäre ihnen doch sehr verpflichtet, ich habe durch sie viel gelernt. Hoffentlich mit den neuen Aufgaben, die die Natur mir nach einjähriger Enthaltsamkeit stellt, finde ich neue Resultate oder wenigstens löse ich die alten oft versuchten Aufgaben. Das Interieur von Birken z. B., die Eichen ohne sie schwarz zu malen, graue Luft ohne kalkig und farblos nüchtern zu werden, Sonnenschein ohne Buntheit und grelle Dissonanzen u. s. w.

Ich sehne mich nach solchen farbigen Rechenexempeln und denke immer an Landschaft.“

Ende April oder anfangs Mai 1880 kam Schuch von Venedig nach Werder und in ein paar Tagen waren die Sachen besorgt und geordnet und auf einem grossen Wagen erfolgte der Transport nach Kähnsdorf bei Beelitz in der Mark. Bei einem jungen Bauern fanden wir ein grosses Zimmer, viel geräumiger als in Ferch, und eine Küche. Das Haus lag auf einer Anhöhe mitten unter Obstbäumen und 50 Schritt vom Seddiner See entfernt, der sich von Osten nach Westen ausdehnte. Nach Südost lag ein zweiter See und beide wurden getrennt durch einen schmalen Streifen Land, der mit Pappeln, Weiden und Birken bestanden war. Der kleine See war sehr malerisch mit Rohr und Schilf eingeschlossen und ein Blick über ihn nach Norden zeigte das Dorf in schöner Silhouette, das nur klein und ohne Kirche war. Im Südosten war ein Berg, bewaldet, der mit den Feldern im Süden des Sees diesen fein einrahmte. Vieh weidete rings um den See und im morastigen Ufer lagen massenhaft Schweine. Der Hauptvorzug dieses weltabgeschiedenen Winkels war der, dass er an keiner Verkehrsstrasse lag und von Städtern nie besucht wurde. Nur die Landleute sah man in ihren Beschäftigungen in der Landschaft und diese war mit ihnen zu einem einheitlichen Ganzen verschmolzen. So wie es Millet in Barbizon fand. Diese Natur war hervorragend geeignet zu intimen Landschaftsstudien. Das war es auch, was Schuch immer wieder bewunderte und was in seinen Bildern zu unverkennbarem Ausdruck kam.

Die Wirtschaft besorgte ich, ähnlich wie in Ferch, indem ich wieder das Kochen übernahm. Die Ordnung und Säuberung hatte das alte Mütterchen im Hause und ein alter Mann besorgte die

Gänge nach Beetitz, um Fleisch u. s. w. zu holen. Wenn uns auch das Wild hier fehlte, so sorgte ich für Fische. Der Wirt, der neben seiner Landwirtschaft auch Fischerei betrieb, stellte uns seine Kähne und Netze zur Verfügung. Ausserdem hatte ich von Haus, wo ich schon Fischerei betrieben hatte, Flöte beschafft; das sind schwimmende Angeln mit starken Würmern oder kleinen Fischen besteckt. An diesen fing ich gewöhnlich starke Barsche, Zander oder auch manchmal Aale. So war für die Küche auch Abwechslung geschaffen. Zum Herbst bekamen wir auch ein paarmal Wild.

Im Durchblick durch diese Baumgruppe sieht man den kleinen Kähnsdorfer See und den Anfang des Rauhen Berges. In dieser Landschaft entwickelt Schuch eine Freiheit der Behandlung und einen Glanz der Farbe, die weit über die früherer Landschaften hinausgehen. Die Luft spielt eine grössere Rolle und überstrahlt die Umrisse und die Massen um so überzuleiten zu der grössten Kraft und Tiefe. Die Bäume spiegeln sich dunkel im Wasser des Vordergrundes. Diese Landschaft ist viel sinnlicher gefühlt und bildet sonach den Übergang zu seiner reifen Zeit, in der er nicht mehr die Landschaft



KARL SCHUCH, PARTIE BEI FERCH
MODERNE GALERIE THANNHAUSER, MÜNCHEN

als Stilleben auffasste, sondern als eine treibende, bewegte Kraft. Im nächsten Jahr verfolgte er diese Anschauung weiter in Ferch.

Von all den Bildern und Studien, die Schuch in Kähnsdorf malte, sind nicht viele erhalten; jedenfalls sind mir später nicht viele zu Gesicht gekommen. So zum Beispiel ein abfallender Hügel mit Obstbäumen und Zaun davor, sehr stark grün in der Farbe aber doch sehr einheitlich. Dann giebt es eine Landschaft: in deren Vordergrund vorn Sumpf und Wasser sind, im Mittelgrund ein flacher Hügel mit einer Reihe von Pappeln, die sich nach links hinten verdichten und, weiter hinten, unser Wohnhaus. Es giebt noch eine Landschaft: links im Vordergrund Wasser und im Mittelgrund auf einer schmalen Landzunge Bäume, die ziemlich bis hoch oben an den Bildrand gehen.

Zu den Zerstreuungen gehörten kleine Ausflüge in die Umgegend, Fischen, Kahnfahren des Abends auf den beiden Seen und zweimal ein Besuch des Kaiser Friedrich-Museums in Berlin.

Bei den Kahnfahrten sah Schuch eines Abends ein ungemein zartes Idyll, See mit Teichrosen und leichtem Röhricht mit dem Dorf dahinter. Er wollte es malen, war aber wegen seiner grossen Kurzsichtigkeit sehr unbeholfen im Kahn. Ich sprang wieder ein und baute mit grosser Mühe ein Gerüst im Wasser mit einer Bretterlage. Aber nur

einmal malte er darauf, weil es ihm wegen des tiefen moorigen Grundes nicht fest genug schien und zu sehr schwankte.

Im ganzen sah aber Schuch seine Hoffnungen, die er in obigem Brief ausdrückte, erfüllt und schwer wurde es ihm diesmal, diesen Studienplatz zu verlassen und nach Venedig für den Winter zurückzukehren. Erst als das Wetter ganz schlecht wurde, brachen wir auf und als der Wagen mit den Sachen und der künstlerischen Ausbeute sich in Bewegung setzte, fing ein herzhaftes Schneegestöber an. Wir liessen uns aber nicht abhalten, noch einen kleinen Abstecher nach Ferch zu machen, um schlüssig zu werden, ob Schuch im nächsten Jahr, 1881, wiederkommen sollte, um seine begonnene Periode weiter fort zu entwickeln. Im Herbstschmuck schien ihm Ferch diesmal besonders schön und der Plan war fest, im nächsten Frühling wieder zu kommen.

Kaum kam der Frühling heran, so schrieb mir Schuch von Venedig nach Werder folgenden Brief:

„Für heuer habe ich mir gewisse Aufgaben gestellt, Dinge zu malen, die ich bei kürzlich gemachten Landschaftsskizzen vermisste und die stets brauchbarer sind als die sogenannten Motive. Ich freue mich, in eine Gegend zu kommen, die nicht durch eine Fülle neuer Motive verführt, die aber die Studien zur Ausführung derer, die schon auf der Leinwand sind, giebt. Luft, Wasser, Grund, Gras und dergleichen, das man in verschiedenen Beleuchtungen nimmt und dann ewig im Atelier brauchen kann. Ich nehme jedenfalls ältere Studien mit, um heuer das zu machen, was man damals nicht konnte oder versäumte. Man muss endlich dran, seinem Können und Wissen ein Ziel zu geben und ich glaube, es jetzt wagen zu dürfen. Ich will nicht mehr planlos malen, was mich grade interessiert, sondern planmässig die Studien, die wir fürs Bild brauchen, Beleuchtung, Details, Gegenstände in einem bestimmten Zustand. Und da wir wissen, warum wir diese Studien malen, so wird auch die in dem Sinn gewollte Auffassung schärfer hervortreten. So wieder mit neuer Lust und neuen Waffen hinein in den alten Kampf — es fällt doch, wenn auch langsam, ein Wall nach dem andern.“

Wie verabredet, kam Schuch 1881 im Frühling zur mir nach Werder, um von da aus wieder nach Ferch zu ziehen. Diesmal wohnten wir nicht zusammen. Jeder brauchte mehr Platz



KARL SCHUCH, GEBIRGSLANDSCHAFT
NATIONALGALERIE, BERLIN



KARL SCHUCH, WEIBLICHER STUDIENKOPF
AUS DER GALERIE ED. SCHULTE, BERLIN

und so nahm ich für Schuch in einem grösseren Hause ein schönes Zimmer, sonnig und still, Wein umrankte die Wände und Obstbäume und Blumen bildeten die Aussicht aus den Fenstern. Ich wohnte gegenüber und hatte bei meinem Zimmer eine Küche. Bei mir wurde gekocht und gegessen und das Leben spielte sich so ab wie im ersten Jahr. Genau so jagte und fischte ich wie früher und durch die Gewohnheit war alles so selbstverständlich geworden, dass Schuch nichts vermisste. Die Art und Weise zu studieren, war in diesem Jahr eine andere als im ersten und in Kähnsdorf. Während er die Landschaft damals noch als Stilleben sah und malte und dementsprechend immer noch die Architektur mit ihren Spezialproblemen als Stützpunkt für die Landschaft brauchte, warf er jetzt diese Krücke fort und malte freie Landschaft ohne Architektur. Nur manchmal malte er den Steg mit, doch nicht um ihn speziell zu studieren, sondern er verlegte ihn in den Mittelgrund. Um sich frei zu machen von der sklavischen Art, malte er zuerst viele Skizzen, in denen ihm die Stimmung das Wichtigste war. Er wandte auch seine in Venedig ausprobierte Palette an, umfangreicher und lichtvoller und farbiger. Das Laub wurde saftiger und die Lüfte duftiger und zugleich farbiger. Denn es war ihm nicht entgangen, dass, wenn die Luft farbiger wurde, die stabilen Dinge mit ihren Luftlichtern und Reflexen es ebenfalls sein mussten. Wir gingen oft herum und studierten dieselben Dinge bei den verschiedensten Stimmungen und wenn ihm ein Stück bei einer gewissen Stimmung am ausdrucksvollsten schien, malte er es. Später vielleicht nochmals. Der Sinn, die Auffassung zu vertiefen und ein Stück öfter zu malen, war genau derselbe durch den Monet die Heuschober und die Teichrosen in seinem Garten öfter wiederholte. Es war diese Art das feinste Mittel, um das Auge zu bilden. So wie die Auffassung grösser und freier war, so wurde auch die Verteilung der Massen freier und grosszügiger. Die Massen von Wiesengelände zu Waldrund und Luft waren zusammengehalten und nicht durch zuviel Einzelstücke auseinander gerissen. Die Flächen waren aber trotzdem in ihrer Ausdehnung fein gegeneinander abgewogen, je nachdem die Landschaft heitern oder ernstern Charakter haben sollte.

Zu den schönsten Stücken dieses Sommers gehört eine Ansicht von Ferch, welches tief unter Bäumen versteckt ist und den rechten Mittelgrund zu einer grossen dunklen Masse verdichtet. Vordergrund kahles ödes Terrain, Mittelgrund der Schwielowsee und dahinter waldige Ferne (bei Schulte, früher unter Nr. 102). In diesem Bild ist die Verteilung der Massen ebenso im Charakter der Landschaft wie an sich schön. Dies ist Schuchs schönste Ansicht von Ferch. Ein ausserordentlich schönes Bild ist eine Buche mit nur einigen Kloben trocknen Holzes und Reisig. Dies Bild lässt die Pracht und symphonische Wirkung des Kolorits der späteren Zeit ahnen. Es ist ein Vorläufer. Das Laub

saftig, tonig, das Graue der Buchenkloben ist die hellste Note im Bild und die roten Schnittflächen sind die Edelsteine in dieser reichen koloristischen Pracht. Dass alle früheren Vorzüge trotzdem das Bild wertvoll machen, ist bei Schuch selbstredend.

Eine Skizze vom selben Sommer ist im gleichen Sinn noch breiter und weicher und von hinreissender einschmeichelnder Wirkung. Vordergrund rechts Kähne, Mittelgrund Schilf, Sumpf mit Waldrand, der quer durch das Bild geht und dessen Linie nur von einer überragenden Kiefer, die heut noch steht, unterbrochen wird.

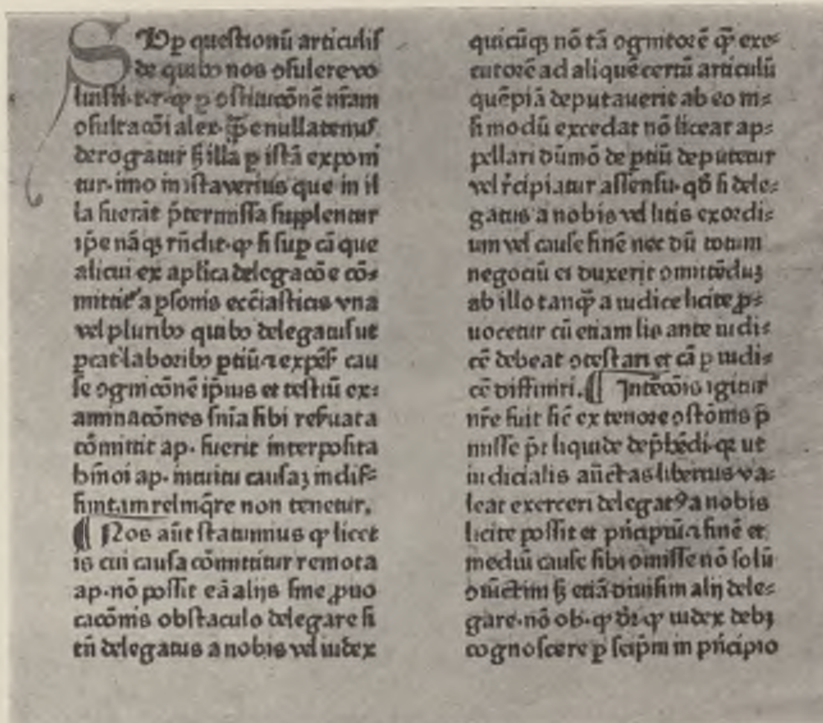
Noch die Ansicht eines Weges, der vorn versumpft und in einem hügeligen Terrain ansteigt und in einen Wald mündet, möchte ich erwähnen, weil dies Bild etwas Grosszügiges in der Massenverteilung hat. In dem einen von diesen beiden Bildern desselben Gegenstandes malte er noch eine weisse Wolke hinein und erhöhte dadurch die dekorative Kraft des Bildes.

Das Studium der Birken nahm er in diesem Jahr wieder auf und es entstanden sehr schöne Stücke, die durch die Tiefe und Pracht des Kolorits über die des Jahres 1878 zu stellen sind. Sie sind sinnlicher gefühlt und besser beobachtet, namentlich das Weiss mit seinen vielen duftigen Reflexen. Es entstanden auch, weil Schuch daran dachte, viele Bilder mit Staffage zu versehen, einige Skizzen von Hühnern und auch eine, wo eine alte Frau, auf einer Bank sitzend, Kartoffeln schält.

Aus diesem zweiten Aufenthalt, der auch bis in den Spätherbst sich ausdehnte, hatte Schuch grossen Nutzen gezogen, noch grösseren wie im Jahre 1878. Sehr befriedigt von dem Resultat, vom landschaftlichen Stilleben zur bewegten, atmenden Landschaft gekommen zu sein, mussten wir endlich ans Packen denken. An einem schönen Tag gings nach Werder und sinnend standen wir lange, den Ort betrachtend, der ihn frei gemacht hatte. Er wollte nicht wiederkommen, wusste er doch auch nicht, wie die Zukunft nach dem Aufgeben Venedigs sich gestalten würde. Bis nach Dresden begleitete ich ihn, um noch einmal die Galerie und die Meiersche Sammlung mit den herrlichen Franzosen der Barbizonschule zu sehen. Er ging nach Venedig, ich nach Ferch, wo ich zwölf Jahre einsam weiter studierte.



KARL SCHUCH, WALDSEE
GALERIE KARL HABERSTOCK, BERLIN



Sup questionū articulis
de quibus nos ɔsulere vo
luisti · t · r · q̄ p ɔstitucōnē nr̄am
ɔsultacōi alex · p̄ncessoris nullatenus
derogatur sz illa p istā exponi
tur · immo in ɔstaveris que in il
la fuerat ptermissa supplentur
ip̄e nāq; rn̄dit · q̄ si sup cā que
alicui ex aplica delegacōe cō
mittit a psonis ecc̄iasticis vna
vel pluribz quibz delegatus ut
parcat laboribz ptiū · r expēs cau
se ɔgnicōnē ipius et testiū ex
aminacōnes sn̄ia sibi reservata
cōmittit ap · fuerit interposita
hm̄oi ap · interim causaz indif
finitam relinqre non tenetur.
¶ Nos aūt statuimus q̄ licet
is cui causa cōmittitur remota
ap · nō possit eā alijs sine puo
cacōnis obstaculo delegare si
tn̄ delegatus a nobis vel iudex
quicūq; nō tā ɔgnitorē q̄ exe
cutorē ad aliquē certū articulū
quēpiā deputaverit ab eo mo
si modū excedat nō liceat ap
pellari dūmō de ptiū deputetur
vel rcipiatur assensu · qd̄ si dele
gatus a nobis vel litis exordi
um vel cause finē nec dū totum
negociū ei duxerit ɔmittendum
ab illo tanq̄ a iudice licite p
uocetur cū etiam lis ante iudi
cē debeat ɔtestari et cā p iudi
cē diffiniri. ¶ Intencōis igitur
nr̄e fuit sic ex tenore ɔstōnis p
missē pt liquide dep̄hendi · q̄ ut
iudicialis auctas liberius va
leat exerceri delegatus a nobis
licite possit et principiū r finē et
mediū cause sibi ɔmisse nō solū
ɔiūctim sz etiā diuisim alij dele
gare · nō ob · q̄ dr̄ q̄ iudex debz
cognoscere p seipm in principio

PETER SCHÖFFER, DRUCK AUF PERGAMENT. MAINZ 1473

DIE KUNST IM BUCHGEWERBE

VON

PAUL RENNER

„Das architektonische Gefühl fehlt entweder ganz oder begnügt sich mit einem rein äusserlichen mehr oder minder geschmackvollen Anordnen."
Hildebrand.

Das geschlossene Buch präsentiert sich für das Auge, den einzigen Richter in Sachen der bildenden Kunst, mit der Ansicht seines Vorder- oder Hinterdeckels oder seines Umschlages in der Bibliothek als Buchrücken, als Teil einer Bücherreihe. Dieser dreidimensionale Gebrauchsgegenstand hat nur eine Funktion zu erfüllen: dass er sich bequem aufschlagen lasse, im übrigen sich und seinen Inhalt gut konserviere. Der mit seiner künstlerischen Gestaltung beauftragte Buchbinder beschränkt sich heute auf wenige Techniken: Vergoldung der Schnittflächen, Bekleidung des Rückens und der Deckel mit Leder, das er mit Handvergoldung oder Lederintarsien verziert. Früher gab es von den Diptychen und Triptychen der Römer meist buchstäblich übernommene Flachreliefs in Elfenbein, Gold- und Silberschmiedearbeiten mit Verwendung edler Steine. Zum Überzug wurden ausser Leder kostbare Gewebe verwendet; auch gab es eine beutelartige Einbandform, um das Buch geschützt tragen zu können. Der Einband wurde ebenso luxuriös ausgestattet wie ähnliche Utensilien; Taschen, Schatullen und dergleichen. Die Blätter mancher wertvollen Codices sind überhaupt nicht geheftet, sondern liegen lose in kostbaren Schatullen. Die aufgeschlagene Doppelseite als die künstlerische Gestaltung einer Fläche der plastischen Buchform aufzufassen, wäre falsch. Wir haben es hier mit einer anderen Kunstgattung zu thun, deren Gebilde zweidimensional sind.

Die moderne Bewegung im Kunstgewerbe hat die äussere Form des Buches nicht verändert. Nur

in ihrer Dekoration traten die neuen Ideen in Erscheinung. Man glaubte die Funktion des Buchdruckens zum Ausdruck bringen zu müssen und erfand (in England glaube ich) jene phantastischen Rückenverzierungen, die sich mit goldenen über die Buchdeckel greifenden Fangarmen an den Kanten festklammern. Auch wenn wir von der durchaus dilettantischen Auffassung des Ornaments absehen, die sich hierin äussert, so ist gegen eine solche Verteilung der Zeichnung auf Rücken und zwei Deckel einzuwenden: dass man niemals (im Sinne Hildebrands) den Standpunkt findet, von welchem sie übersehen werden kann; man müsste denn die achtflächige Form, welche zu dekorieren war, zerstören, nämlich das Buch aufschlagen und umgekehrt mit dem Rücken nach oben auf den Tisch legen. Man hat dann diese Forderung — ohne doch ihre Unsinnigkeit einzusehen — dahin gemässigt, dass wenigstens die Einteilung des Rückens die darunter liegende Konstruktion veranschaulichen solle, in der Weise, dass er nun dort eine horizontale Teilung zeigen dürfe, wo sich im Innern ein Bund (die Schnur, auf welche das Buch geheftet ist) befinde. Die Herren, welche das fordern, verlangen auch von einer Façade, dass sich die eingezogenen Decken äusserlich markieren; sie müssen die Tempel der Griechen und die Paläste der Renaissance hässlich finden, weil in ihnen die Sprache des Materials, das Konstruktive, das Funktionelle zu wenig zum Ausdruck kommt. Die primäre Aufgabe des Ornamentes aber, welche keiner sekundären zu Liebe vernachlässigt werden darf, ist: die Form zum Sprechen zu bringen und nicht einen funktionellen Inhalt; die Form durch Teilung, wenn auch nur durch einfache Linien übersichtlicher zu machen, klarer zu gliedern; die leichte Wölbung des Rückens äussert sich lebhafter in einer zarten, die Richtungslinien der Oberfläche betonenden Ornamentik. Die rechteckige Fläche der Deckel wird durch einen Rahmen deutlicher vom Falz und Rücken abgehoben; ihre optische Mitte durch ein Schmuckstück (in der Bibliothek besonders geschmackvoller Bibliophilen durch ein Sopra-exlibris) betont. —

Das aufgeschlagene Buch (möge der Buchbinder dafür sorgen, dass man es aufschlagen kann) zeigt uns auf der Doppelseite, der künstlerischen Einheit, welche wir der „organischen“ des naiven Realisten gegenüberstellen, das Erzeugnis einer ganz andern Kunstgattung. Auch ihre Produkte dienen einem praktischen Zweck: dem, gelesen zu werden. Eignen sie sich dazu nicht, so haben sie keine andere Daseinsberechtigung, als ein Stuhl, auf dem man nicht sitzen kann, ein Telephon, Grammophon oder Telegraph, welche nicht funktionieren. Aber die künstlerische Qualität wird nicht durch den Grad der Anpassung an den Gebrauch bestimmt. Wer überhaupt Gefühl für die Schönheit einer Schrift hat, kann die ästhetische Qualität persischer, russischer, chinesischer oder hebräischer Schriften beurteilen, ohne sie lesen zu können. Dass die schönen Schriften auch meistens gut lesbar sind, liegt daran, dass sich in ihnen die einzelnen Elemente bei aller „Familien-

Manlio torquato · Flaccus · de vite humane breuitate · p cparacōz tēpis · hec ·

Diffugere niues · redeūt iam gramina campis ·
Arboribusq3 come ·
Mutat terra vices · et decrescentia ripas ·
Flumina p̄tereūt ·
Gracia cū nimphis geminisq3 sororibz audet
Ducere nuda choros ·
Immortalia ne speres monet annus et almū
Que rapit hora diem ·
Frigora mitescūt zephiris · ver proterit · estas ·
Interitura simul ·
Pomifer autūnus fruges effuderit · et mox
bruma recurrit iners ·
Damna tamē celeres reparant celestia lune
Nos vbi decidimus
Quo pius eneas · quo tullus diues et ancus
Puluis et vmbra sumus ·
Quis scit an adiciant hodierne crastina vite
Tempora · dij superi
Cūcta manus auidas fugient heredis · amico
Que dederis animo ·
Cū semel occideris · et de te splēdida minos
Fecerit arbitria ·
Nō torquate genus · nec te facūdia · non te
Restituet pietas ·
Infernis neq3 a tenebris dyana pudicū
Liberat ypolitum ·
Nec lethea valet theseus abrumpe caro
Vincula pyrithoo ·



JOHANN FUST UND PETER SCHÖFFER. 1465. DRUCK

lætari. Ex quo fit ut alieno malo gaudeat. quod quoniã
non cadit in ſapientem: nec ut iraſcatur quidem cadit.
Si autem caderet in ſapientem ægritudo: caderet etiam
iracundia: qua quoniam uacat: ægritudine etiam uacabit.
Etenĩ ſi ſapiens in ægritudinẽ incidere poſſet: poſſet etiã
in miſericordiã: poſſet in inuidentiã. nõ dixi in inuidiã:
quæ tum eſt: cum inuidetur. Ab inuidendo autem inui-
dentia recte dici poteſt: ut effugiamus ambiguum nomẽ
inuidiæ: quod uerbũ ductum eſt a nimis intuẽdo fortunã
alterius: ut eſt in Menalippo: Quiſnam florem liberum
inuidit meum? male latine uertitur. Sed præclare. Actius:
ut enim uidere: ſic inuidere florem rectius: q̃ flori. Nos
conſuetudine prohibemur. poeta ius ſuum tenuit: & dixit
audacius. Cadit igitur in eundẽ & inuidere & miſereri. nã
qui dolet rebus alicuius aduerſis: idem alicuius etiam ſe-
cundis dolet: ut Theophraſtus interitũ deplorans Caliſ-
thenis ſodalis ſui: rebus Alexandri proſperis angitur.
Itaque dicit Caliſthenem incidiſſe in hominem ſumma
potentia: ſummaq; fortuna: ſed ignarum rebus ſecũdis:
quẽadmodũ uti cõueniret. Atqui quẽadmodũ miſericor-
dia ægritudo eſt: ex alterius rebus aduerſis: ſic inuidentia
ægritudo eſt ex alterius rebus ſecundis. In quem igitur
cadit miſereri: in eundem etiam inuidere. Non cadit aũt
inuidere in ſapientem: ergo ne miſereri qdẽ. Quod ſi hoc
ægre ferre ſapiẽs ſoleret: miſereri etiam ſoleret. abeſt ergo
a ſapiente ægritudo. Hæc ſi dicuntur a ſtoicis cõcludũtq;
contortius: ſed latius aliquãdo dicenda ſunt & diffuſius.
Sententiis tamen utendum eſt eorum potiſſimum: qui
maxime forti et: ut ita dicam: uirili utuntur ratione:
atq; ſententia. Nam peripatetici familiares noſtri: quibus
nihil eſt uberius: nihil eruditius: nihil grauius: mediocri-
tates uel perturbationum: uel morborum animi mihi nõ
ſane probant. Omne enim malum etiam mediocre ma-

JENSON-ANTIQUA. VORBILD DER „DOVES PRESS“. ENDE DES 15. JAHRHUNDERTS

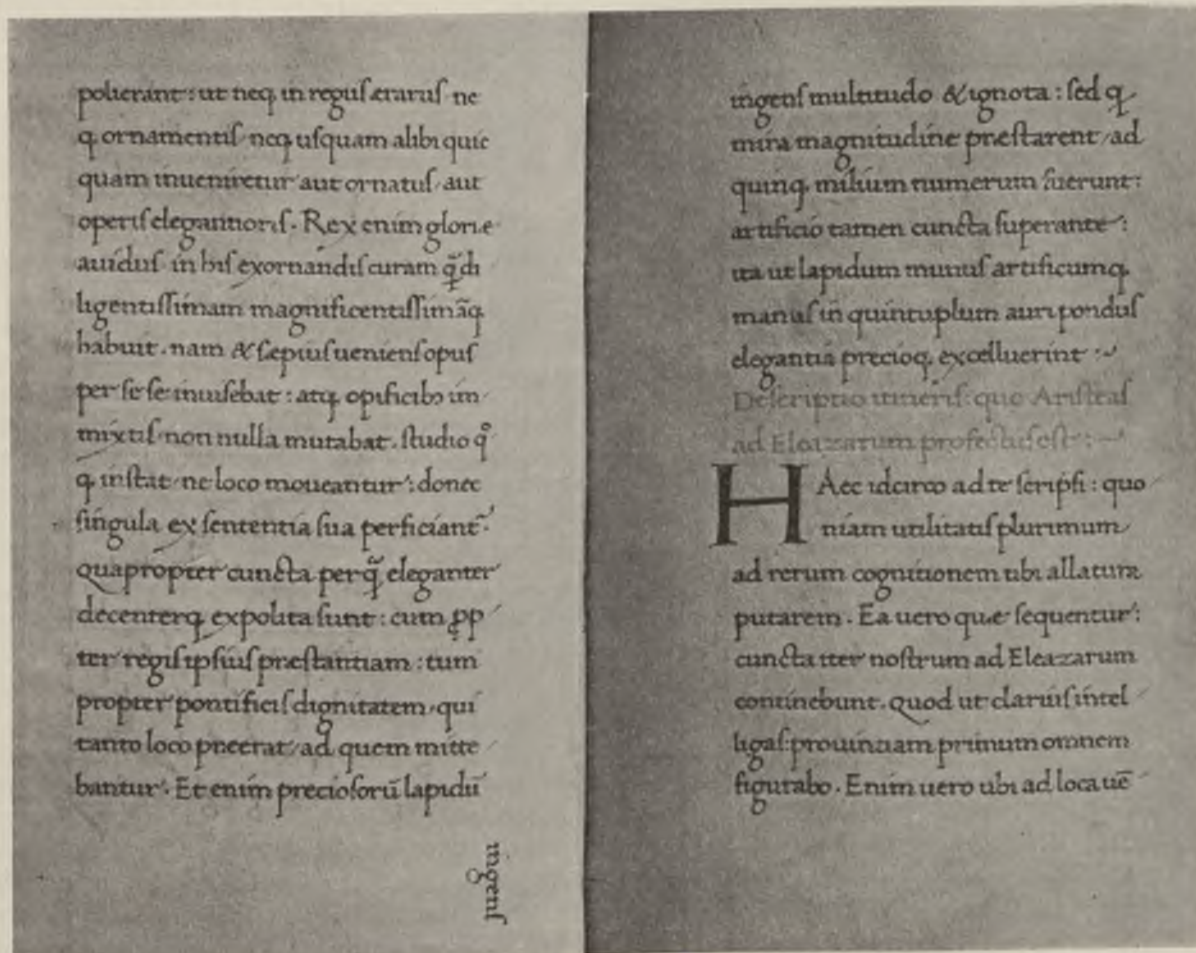
ähnlichkeit“ klar voneinander abheben, wodurch sie gleicherweise ein praktisches wie ein künstlerisches Postulat erfüllen. Die Isolierung des Wortes dagegen, der freie Raum zwischen den Worten, dient lediglich der Lesbarkeit; die schönsten Inschriften und Handschriften der römischen Zeit kennen sie noch nicht. Alle guten Drucke des fünfzehnten Jahrhunderts und die der berühmten englischen Pressen zeichnen sich durch gleichmässigen engen Satz aus. Dies ist durchaus nicht der einzige Fall, dass Schönheit der Druckseite und ihre Anpassung an die Gebrauchsbestimmung in Konflikt kommen.

Wir unterscheiden in der Buchdruckerkunst zunächst zwei Tätigkeiten, von welchem die künstlerische Wirkung abhängt: die Arbeit des Setzers und die des Schriftgiessers. Jener bearbeitet das Material, das dieser liefert: der Vergleich mit der Architektur lag nahe und wurde in den letzten Jahren etwas oft und gewaltsam durchgeführt. Aber wir sehen den stärksten Ausdruck typographischer Schönheit in der im glatten Satz ausgeführten Doppelseite; nicht in den verstiegenen Setzerkunststücken, mit welchen Drucker und Verleger heute ihre „buchkünstlerische“ Befähigung nachzuweisen suchen. Die Analogie mit der Baukunst versagt hier: eine rechteckige gleichmässig gefügten Mauer! Die künstlerische Qualität muss also schon in den Steinen enthalten sein. — Man hat dieser „Mauer“ noch eine geheimnisvolle rhythmische Gliederung zugesprochen, welche das Didotsche Punktsystem bewirke. Dieses regelt die Proportionen der Schriftkegel, äussert sich aber nicht im Buchstabenbild; bei jeder sorgfältigen Setzerarbeit wird überdies der „Rhythmus“ dieses Systems durch Verwendung feiner Kartenspäne durchbrochen. Es hat auf die künstlerische Qualität der Druckseite genau so viel Einfluss wie die Regelmässigkeit der Backsteine auf die ästhetische Qualität einer verputzten Fassade.

Wie eigentümlich ist es, dass gleichzeitig mit der „Erfindung“ der Buchdruckerkunst Druckschriften von einer Schönheit geschaffen wurden, deren klassische Simplizität niemals wieder erreicht ist! Bereits im sechzehnten Jahrhundert tauschen die Schriften dafür als ein Merkmal unsicherer ästhetischer Orientierung mechanische Korrektheit ein; diese steigert sich dann bis zum Ende des achtzehnten Jahrhunderts zu einer Kalligraphie, welche wir getrost übel nennen könnten, wenn uns das neunzehnte nicht an viel schlimmere Dinge gewöhnt hätte. Eine Kunst, welche wie Pallas Athene mit einem Mal fertig aus dem Haupte des Zeus springt; aber leider ohne die ewige Jugend dieser Göttin; ihre Entwickelung ist Verfall. Denn auch der Vater unserer schwarzen Athene war sterblich und hat ihre Geburt nicht lange überlebt. Die Formen unserer Druckschriften sind in einer kontinuierlichen Entwickelung durch die Übung des Bücherschreibens entstanden; die Erfindung des Buchdruckes bedeutet die geniale Lösung des Problems, das geschriebene Buch zu vervielfältigen. Die Schwierigkeiten, welche wir heute beim Entwerfen einer Druckschrift haben, stammen daher: dass die Kunst Bücher zu schreiben in ebendem Augenblick brotlos wurde, als sie, wenn auch nur durch Vervielfältigung, in die weitesten Kreise wirken sollte. Die Reproduktion verdrängte die Produktion vom Markte. Die klassische Schreibkunst verfiel; nur die Kurrentschriften, bei denen es weniger darauf ankam, dass sie lesbar als dass sie schreib-

flüchtig waren, entwickelten sich weiter und gelangten auch später — als Civilité und Fibelschrift für die Abc-Schützen oder als elegante Kursive — zur Reproduktion durch den Druck. Einer Renaissance der Druckschriften müsste eine Renaissance der geschriebenen Buchschriften vorangehen. Die Handschrift verhält sich zur Druckschrift wie die japanische Pinselzeichnung oder die Dürersche Kielfederzeichnung zu ihrer Reproduktion im Holzschnitt. Das ästhetische Problem des Buchdrucks ist ein zwiefaches: das der Schreibkunst und das der künstlerischen Reproduktion. (Dass es ein Problem der künstlerischen Reproduktion giebt, ahnen die meisten nicht, weil sie sich schon als Kinder nur mit mechanischen Reproduktionen beschäftigen.)

Die Formen der europäischen Alphabete sind durch den Griffel oder durch die breite Feder entstanden; sie werden unverständlich, wenn man die Merkmale dieser Entstehung verwischt. Die Aufgabe der reproduzierenden Künste besteht darin, die „Werkzeugsprache" des Originals so treu als möglich wiederzugeben; sie müssen das durch die eigentümliche Führung des Pinsels oder der Feder bewirkte Anschwellen und Abschwellen des Striches als logisch erkennen lassen. Damit ist nicht gefordert, dass eine also übersetzte „Werkzeugsprache" keinen Akzent haben dürfe. Ebendarin liegt der Charme des klassischen Holzschnittes: dass Stichel und Messer dem Strich etwas von ihrer Schnittigkeit abgeben, ohne jedoch seine Entstehung durch das Werkzeug des Originals (Pinsel oder Feder) irgendwie zu verbergen. Unzweifelhaft ist der Holzschnitt, welcher nur weisse Linien auf schwarzem Grunde giebt, in Absicht auf „Werkzeugsprache" einfacher und elementarer. Die heutigen Künstler ziehen darum bei ihrer hygienischen Vorliebe für das Primitive den Holzstich dem Holzschnitt vor. Die ersten Lettern wurden bekanntlich in Holz geschnitzt. Wären die Formenschneider von doktrinärem Geist besessen, welcher Reproduktion und


poliierant: ut neq in regiis aerariis ne
q ornamentis neq usquam alibi quic
quam inueniretur aut ornatus aut
operis elegantioris. Rex enim gloriae
auidus in his exornandis curam q̄ di
ligentissimam magnificentissimāq
habuit. nam & sepius ueniens opus
per se se inuisebat: atq opificibus im
mixtis non nulla mutabat. studio q
q instat ne loco moueantur: donec
singula ex sententia sua perficiant.
quapropter cuncta perq̄ eleganter
decenterq expolita sunt: cum pp
ter regis ipsius praestantiam: tum
propter pontificis dignitatem qui
tanto loco preerat ad quem mitte
bantur. Et enim preciosorū lapidū

ingens

ingens multitudo & ignota: sed q
mira magnitudine praestarent ad
quinq milium numerum fuerunt:
artificio tamen cuncta superante:
ita ut lapidum numus artificumq
manus in quintuplum auri pondus
elegantia precioq excelluerint
Descriptio itineris que Aristeas
ad Eleazarum profectus est
HAec idcirco ad te scripsi: quo
niam utilitatis plurimum
ad rerum cognitionem tibi allaturū
putarem. Ea uero que sequentur:
cuncta iter nostrum ad Eleazarum
continebunt. quod ut clarius intel
ligas: prouinciam primum omnem
figurabo. Enim uero ubi ad loca uē

15. JAHRHUNDERT. GESCHRIEBEN FÜR DIE BIBLIOTHEK DES KÖNIGS MATTHIAS CORVINUS

JOHANNES DE CUMIS, GESCHRIEBENES LATEINISCHES GEBETBUCH UM 1350

Imitation gleichsetzt und den reproduzierenden Holzschnitt mit dem Holzstich oder gar mit Holzschnitzerei verwechselt, so hätten sie vielleicht die Buchstaben eingeritzt und dann weiss auf schwarzem Grunde gedruckt; die Alphabete hätten sie dieser Technik in ähnlicher Weise angepasst, wie die Germanen aus den römischen (oder griechischen) Versalien durch Anpassung an die Technik des Einritzens in Buchenstäbe die Runenformen entwickelt hatten. Aber ihre Lettern zeigen Gott sei Dank alle Vorzüge des klassischen Holzschnittes. Und die ersten Stempelschneider gingen, durch Material und Werkzeug begünstigt, noch exakter auf die Merkmale der Federtechnik ein. Erst als die Kunst mit der Feder zu schreiben, weil sie von ihrem eigentlichen Arbeitsfeld, dem Bücher-schreiben, verdrängt war, zu einer zierlichen Kalligraphie entartete, verloren die Letternschneider diese Orientierung und wetteiferten mit den Schreibmeistern und Kupferstechern in der Produktion übereleganter Formen, deren unnatürliche metallische Präzision ihre Entstehung durch ein Schreibwerkzeug nicht mehr erkennen liessen: meistens nicht einmal mehr die durch die menschliche Hand.

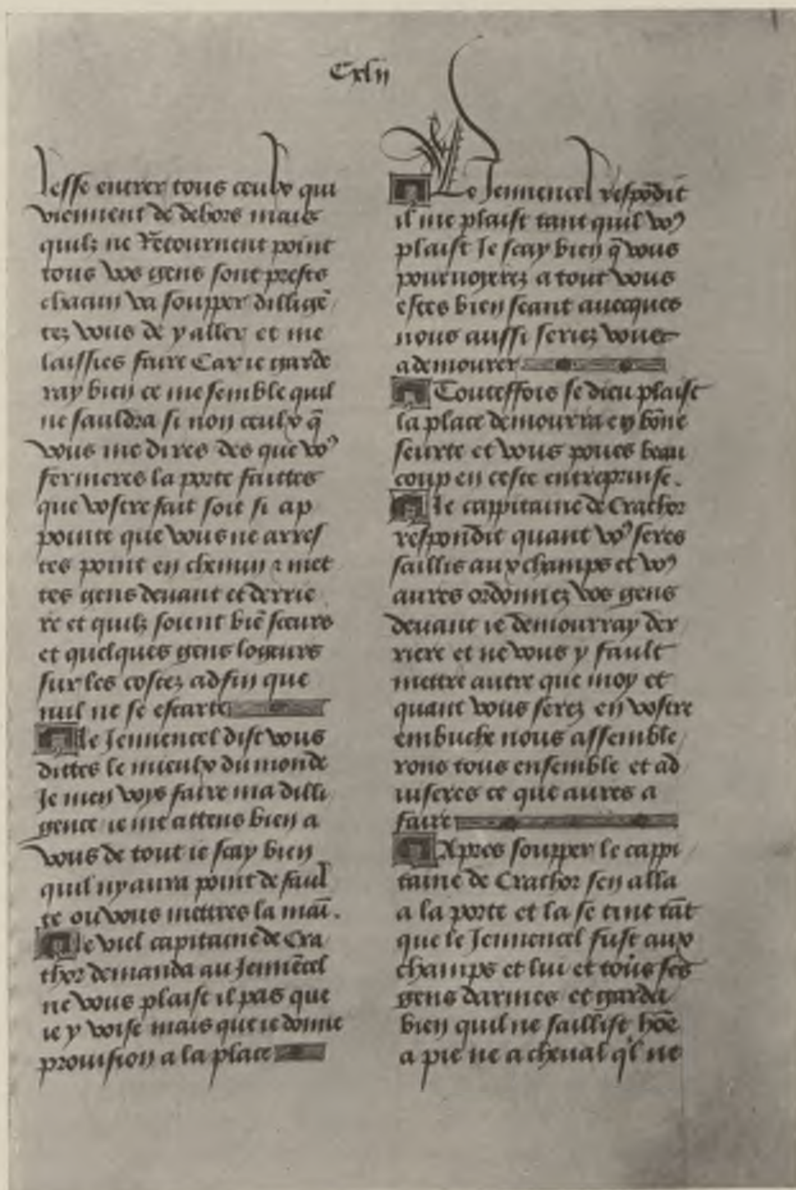
Man kann mit vielen Geräten schreiben: aber japanische Schrift vollkommen schön nur mit dem elastischen, spitzen rund gebundenen Pinsel, europäische nur mit der breiten Feder oder bei grösserem Maassstab mit dem in der Wirkung gleichen, flach gebundenen breiten Pinsel; mit diesem haben die Römer ihre Versalien auf den Stein geschrieben, vom Steinmetzen vertiefen, vom Vergolder oder Maler ausfüllen lassen. Eine Anpassung an die Technik des Steinmetzen im Sinne moderner Doktrinäre hätte wahrscheinlich bald die Bogen des O, C, D usw. geopfert und im Laufe der Zeit zu einer Art Keilschrift geführt. Andere Techniken haben andere Schriften. Die Knotenschrift der Peruaner und das Morsealphabet zeigen, wie verschieden die sein können. Die Bemerkung ist wohl nicht überflüssig, dass die Anpassung an das Werkzeug nicht der Bequemlichkeit der Hand zu dienen hat, sondern lediglich der Logik des Buchstabenbildes. Aus der Verkennung dieser Thatsache resultiert ein häufiger Fehler moderner Schriften. Wenn etwa das obere Schaftende des i nach links das untere nach rechts abgebogen ist, so entsteht, eine Form, die zwar leicht aus der Feder fliesst; aber dem Auge erscheint sie als unsicher nach links übergeneigt. Die alten Schreibmeister haben bei einer solchen Bildung der Enden, damit die Wirkungsform des Buchstaben senkrecht erscheine, den Schaft etwas nach rechts geneigt.

Weitere Gesichtspunkte zur Beurteilung der Schrift ergeben sich, wenn wir zwischen dem eigentlichen Duktus und der Valeurwirkung unterscheiden. Allerdings bedingen sich beide mehr als in irgendeiner anderen Kunst. Objektiv haben wir es nur mit einem Ton, dem Schwarz des Druckens oder der Schreibflüssigkeit zu thun, subjektiv aber verwandelt sich dieses Schwarz durch Irradiation

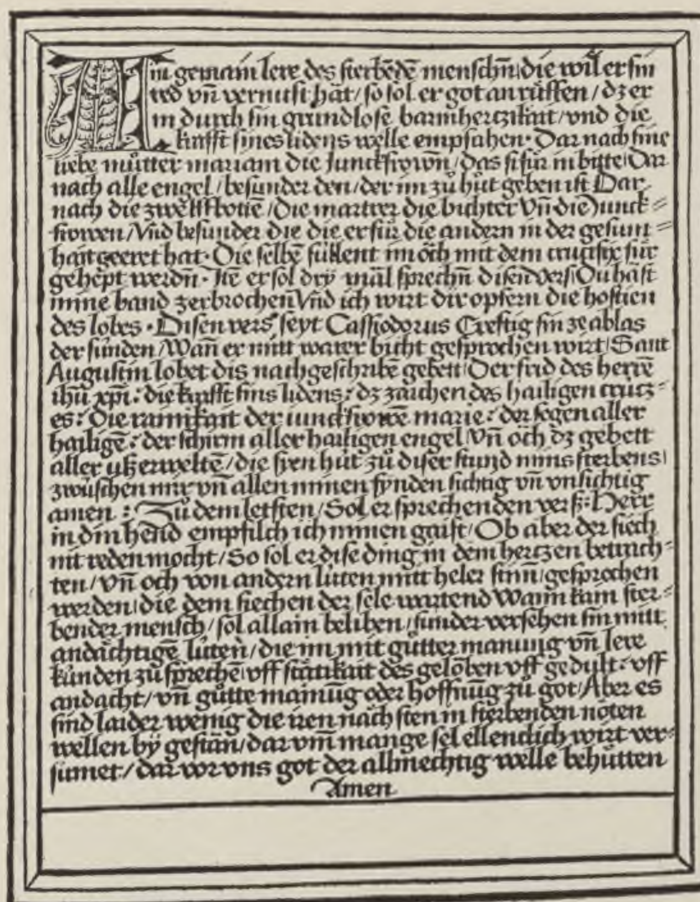
in Grau, in ein um so blasseres, je schmaler der Strich ist. Wir haben so ein System von verschiedenen Abstufungen; ein Crescendo und Diminuendo von einer gewissen hellsten Schattierung bis zu einer ebenso bestimmten dunkelsten. Bei jeder alla prima mit der breiten Feder geschriebenen Schrift werden diese Nuancen immer wieder von selbst getroffen; und zwar mit einer Genauigkeit, welche keine noch so langwierige Retusche einer gezeichneten Schrift zu geben vermag. Dass dunklere (fette) Schriften an sich immer schöner wären, kann nur behaupten, wer alte Handschriften nicht kennt. Freilich handelt jede Reproduktion klug, wenn sie sich an so vollkommene Vorbilder nicht heranwagt.

Die Irradiation laugt aber nicht nur den Rand des einzelnen Striches aus, sondern frisst auch am oberen und unteren Zeilenrand; der wird deshalb in jeder schönen Schrift kräftig markiert und gleichsam von einem Buchstaben an den anderen weitergegeben (in vielen Schriften auch von solchen, die Ober- und Unterlängen haben). Damit wird der Zeile und durch sie der Doppelseite, als der eigentlichen künstlerischen Einheit eine gleichmässig tonige Wirkung gesichert.

Gleichzeitig ist aber durch diese Rücksicht auf den Valeur die Form des einzelnen Buchstaben mitbestimmt. Im übrigen arbeiten an ihr zwei andere Prinzipien: Die Familienähnlichkeit, welche durch das allen Buchstaben eines schönen Alphabets gemeinsam ornamentale Motiv entsteht; zweitens die Charakteristik des einzelnen Buchstaben. Diese ist keineswegs der Willkür des Schriftkünstlers überlassen, sondern durch die Entwickelungsgeschichte eines jeden Buchstaben so festgelegt wie die charakteristischen Merkmale einer Tier- oder Menschenrasse. Nur wer die Geschichte des Minuskel ‚g' kennt, kann wissen, welche formalen Details gerade die dem ‚g' eigentümlichen Kennzeichen sind, durch deren Betonung ein ‚g' gleichsam intensiver ‚g' wird als ein anderes. Die charakteristische Gestaltung des einzelnen Buchstaben macht eine Schrift lesbar, macht sie also zur Schrift; wer sie unbedenklich der Durchführung eines ornamentalen Motivs opfert, behält ein Formengewirr übrig, das weder Schrift ist noch auch trotz aller ornamentalen Anklänge Ornament. Man verkennt dessen Wesens in der naivsten Weise, wenn man in einer Ausstopfung mit Formen, die trotz der ‚Steigerung ins modern Dekorative' doch kon-



JEAN DE KIEKENBORCH. 1486. GESCHRIEBEN



LUDWIG ZU ULM, HOLZTAFELDRUCK

fus genug bleiben, die ornamentale Aufteilung oder Füllung einer gegebenen Fläche sieht. Das Wesen der Schrift ist: artikuliert sein, verständlich sein; sie verhält sich zum Ornament wie Sprechen zum Singen; sie spielt in der Dekoration die Rolle des Rezitativs in der Oper.

Wir wollen uns mit diesen Fingerzeigen begnügen ohne tiefer in das Problem der Schrift einzuführen; wir wollen besonders auch von allem Physiognomischen, Persönlichen der Schrift schweigen; darüber sagen die Graphologen in einer Minute mehr als sie in einer Ewigkeit verantworten können.

Unsere Deutung des Buchdrucks als vervielfältigte Handschrift rückt die typographischen Regeln in eine neue Beleuchtung. Wir werden den Setzern nicht den wohlfeilen und übrigens ganz unschädlichen Rat geben, die Werke der Architektur zu studieren, sondern ihnen empfehlen sich alte Handschriften oder wenigstens Drucke des fünfzehnten Jahrhunderts anzusehen; in ihnen haben die alten Schreibmeister, die es vorzogen Drucker zu werden anstatt zu verhungern, ihr ausserordentliches Gefühl für die Kunst im Schrifttum zum letzten Male in vorbildlicher Weise betätigt. Die halsbrecherischen Künste des modernen Akzidenzsatzes, das Spiel mit fetten, feinen und englischen Linien, mit Punkten Pünktchen und Ornamentchen, das Durcheinander von Schriftarten und Schriftgraden, das kunstvolle Aufbauen ganzer Gedichte auf die Mittelachse, das Raffinement im Setzen von Titeln, Inseraten und Umschlägen, kurz die ganze typographische Steinbaukastenarchitektur unserer Tage bekommt ein recht verlegenes Aussehen, wenn man sie der sicheren Schlichtheit der ersten Drucke gegenüberstellt. Gleichmässig enger (Drittel-)Satz, auch nach Punkten nicht stärkeren Ausschluss als sonst zwischen den Worten, möglichster Verzicht auf die Bogennorm und lebende Kolumnentitel, unbedingter Verzicht auf das Spationieren der Worte (ausser etwa im Versaliensatz), puritanische Einfachheit, das sind in aller Kürze die Forderungen, welche sich aus unserer Auffassung ergeben. Gold, Miniaturen, jede Art von Ornament, geziemen der Handschrift; die Buchdruckerkunst ist eine bürgerliche Angelegenheit; stolze Resignation, wie sie aus den schönsten Inkunabeln und etwa aus den modernen englischen Handdrucken spricht, kleidet sie besser als unbekümmerte Selbstzufriedenheit, die sich preziös zu geben versucht. Alle künstlerischen Qualitäten verdankt die heutige Buchdruckerkunst dem Schreibwesen vergangener Jahrhunderte. Wenn sie ein Ausdruck unserer Zeit werden soll, müssen wir zunächst wieder schreiben lernen: nicht Visiten karten oder Buchtitel, sondern Bücher. Die Ruhmredigkeit und Selbstzufriedenheit unserer Verleger und Buchkünstler darf uns über die Thatsache nicht täuschen: dass noch recht wenig geleistet ist, dass fast alles noch zu thun übrig bleibt. Der einzelne vermag hier freilich nicht viel; das ist eine Aufgabe, an der noch Generationen zu arbeiten haben.



WASSERKESSEL. EISENGUSS (JAPAN UM 1700)
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN

ALTE OSTASIATISCHE KUNST

VON

CURT GLASER

Ostasien ist das Kreuz der Kulturhistoriker, die die gesamte Geschichte der Menschheit so gern aus einem Ei erklärten. Man sträubt sich dagegen, offen einzugestehen, dass irgendwo in der Welt eine Kultur geschaffen wurde, an der weder Jupiter noch Jesus Christus, weder Phidias noch Rafael ihren Teil haben. Blind wütet der Eifer der europäischen Missionare gegen alle Götter, die nicht nach ihrem eigenen Bilde geschaffen wurden. Sie begreifen nicht die Götzen mit den vielen Armen und die schlitzäugigen Heiligengestalten. Und die Kuriositätenkammer der Völkerkunde, in der alles vergraben wurde, was nicht dem altgeheiligten Mittelmeerkreise entstammt, nimmt geduldig armseligen Plunder täglichen Gebrauches fremder Völkerschaften neben Kunstwerken hohen Ranges, die der Zufall einem ahnungslosen Reisenden in die Hand spielte, in ihren grossen Schränken auf. Noch denkt niemand im Ernste an ein Museum afrikanischer Kunst, aber die Zeit ist nicht ganz fern, und es mehren sich die Zeichen, die seine Verwirklichung vorausdeuten. Aber ein Museum ostasiatischer Kunst löst sich heut schon aus dem Ethnologenwust wie einst das Kunstmuseum aus der fürstlichen Raritätenkammer.

Wieder einmal wird Ostasien entdeckt. Es ist nicht das erste Mal. Das achtzehnte Jahrhundert hat seine Entdeckung Chinas, und die Chinoiserien sind für das Rokoko mehr als nur ein exotischer Reiz. Das neunzehnte Jahrhundert entdeckte Japan, das Japan der Utamaro und Hokusai, und wieder spiegelt sich sehr deutlich in der zeitgenössischen Produktion, was man damals in dem Fremden suchte und fand. Man kann weiter zurückgehen, braucht nur an Delft und Meissen zu erinnern und an die Seidenstoffe des Mittelalters. Heut aber erst fängt man an, die Kultur des Ostens in ihrem Zusammenhang zu sehen, anstatt losgelöste Fetzen sich anzueignen, und man staunt, wiederum ein neues Ostasien zu entdecken.

So muss man umlernen, so schwer es fällt. Man kam sich so gelehrt vor, wenn man den Namen Hokusai mit richtiger Betonung aussprach und die Erinnerung an hundert Ansichten des Fuji und drollige Typen der Mangwa mit ihm verband. Jetzt muss man sich sagen lassen, diese Farbendrucke seien in Japan nicht höher geachtet als etwa Neuruppiner Bilderbogen bei uns. Das ist nun sicher übertrieben, und die es sagen, verfolgen den erzieherischen Zweck, die Aufmerksamkeit des Publikums auf die ernsteren Kunstwerke zu lenken. Aber richtig wäre es, vergliche man den japanischen Farbendruck etwa dem französischen oder englischen Farbenstich als Sondergebiet der malerischen Kunst Europas überhaupt. Mehr bedeutet er in der That nicht, aber auch nicht weniger, und die ihn lieben, sollen sich dessen nicht schämen, aber den Versuch wagen, auf dieser Brücke weiter vorzudringen in das Reich ostasiatischer Kunst.

Die Ausstellung, der die Königliche Akademie zu Berlin jetzt ihre Räume geliehen hat, und deren Veranstaltung im wesentlichen in den Händen des Leiters der

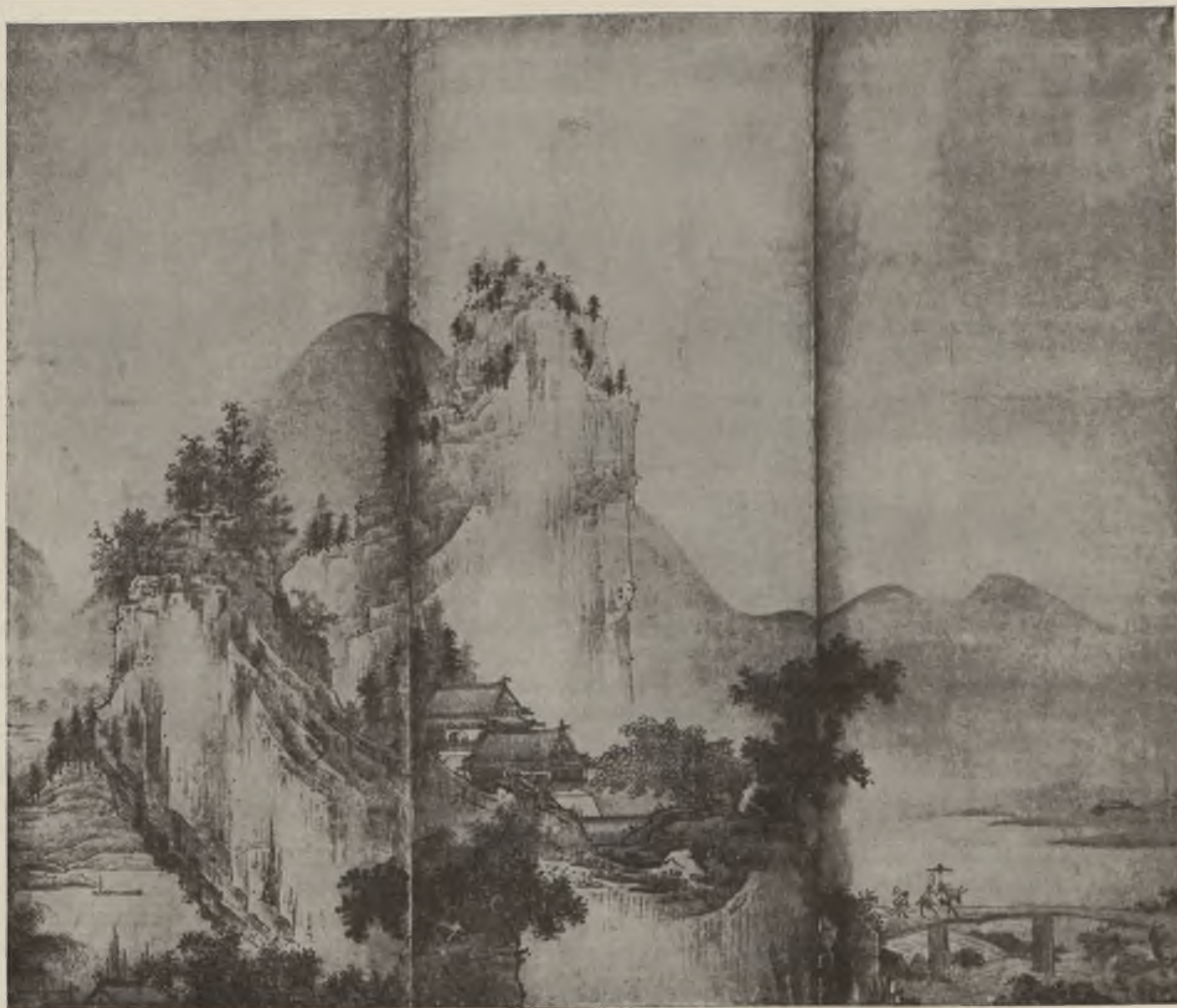


UNKOKU TŌGAN (JAPAN, 16. JAHRHUNDERT) LANDSCHAFT. SECHSTEILIGER SETZSCHIRM. TUSCHMALEREI AUF PAPIER
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN
LINKE HÄLFTE

ostasiatischen Kunstabteilung der Berliner Museen, Direktor Kümmel, lag, will hierzu Gelegenheit geben. Sie will eine Etappe sein in der Umwertung unserer Begriffe von ostasiatischer Kunst, und sie giebt das Material, aber sie verlangt auch ein Entgegenkommen von seiten des Beschauers. Sie bietet nicht fertige Urteile, sondern verlangt geduldiges Sichversenken. Das liegt an den Dingen, die sich scheu zurückhalten, die niemals laut reden, sondern in leisesten Tönen, liegt aber auch an der Art der Ausstellung, die nichts anderes will als edle Kunstwerke zeigen und Menschen erwarten, die Augen haben, sie zu sehen.

Ein ostasiatisches Gemälde ist nicht eigentlich für die Wand bestimmt, und es ist darum im letzten Grunde undekorativ. Niemals ist in Japan das Bild Schmuck der Wand, sondern umgekehrt, der Raum als solcher wird zum Rahmen des Bildes. Alles übrige tritt zurück, nichts lenkt den Blick ab, und die Aufmerksamkeit konzentriert sich allein auf das Bild, das in der Nische des Raumes seinen festen Platz findet. Für gewöhnlich aber ist das Bild gerollt und wird im Speicher verwahrt. Nur zu feierlicher Stunde und zur ästhetischen Erbauung für einen Kreis erwählter Freunde wird es für kurze Zeit seinem Kasten entnommen. So ist jede Art der Ausstellung diesen Bildern ihrem Wesen nach unangemessen, und eine Wand mit ostasiatischen Rollbildern verlangt vom Beschauer mehr Konzentration auf das einzelne Stück und damit mehr Willensaufwand als irgendeine Ausstellung europäischer Gemälde.

Ein anderes kommt hinzu. Es ist eine wesentliche Eigenschaft dieser Kunst, dass sie niemals auf den Gedanken verfiel, durch ihre Darstellungsmittel die Illusion eines Wirklichen erwecken zu wollen. Ein ostasiatisches Gemälde antwortet nicht dem rasch hineilenden Blick mit täuschendem Realitätseindruck, sondern es erwartet langsam geduldiges Sichversenken. Es ist nicht erschöpft,



UNKOKU TŌGAN (JAPAN. 16. JAHRHUNDERT) LANDSCHAFT. SECHSTEILIGER SETZSCHIRM. TUSCHMALEREI AUF PAPIER
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN
RECHTE HÄLFTE

solange der Beschauer kühl seinen Standpunkt draussen wahrt, den Ort, auf den ihn die perspektivischen Fluchtlinien des europäischen Bildes so streng verweisen. Das ostasiatische Gemälde will den Beschauer selbst in sich aufnehmen. So ist das schöne chinesische Märchen zu verstehen von dem Manne, der sich in das gemalte Mädchen verliebt, sie in seine Arme schliesst und bei ihr weilt, bis ihn ein harter Ton in die Welt der Wirklichkeit zurückruft. Das Bild ist nicht eine Fortsetzung der Wirklichkeit, sondern es besitzt eine eigene Art der Realität. Der sagenhafte Grossmeister der chinesischen Malerei verschwindet in der Landschaft, die er selbst gemalt hat, und wird niemals wieder gesehen. Der Beschauer soll nicht durch Kunstmittel getäuscht werden, — das Panorama liegt ganz und gar nicht auf der Linie dieser Kunst, — sondern er soll in eine andere Welt selbst sich hineinfinden, in eine neue Welt, die der Mensch mit eigenen Mitteln geschaffen hat.

So nur ist es zu verstehen, dass die Gesetze der Perspektive hier nicht gelten, und dieser Sonderzug, der immer wieder den europäischen Beschauern zum Stein des Anstosses wurde, ist in Wahrheit nur eines unter vielen Symptomen. Es ist ein anderes, dass man die Ölfarbe verschmähte, die schon in früher Zeit bekannt war, dass man die Schattengebung vernachlässigt, dass man das Bild nicht wie einen Fensterausblick in Rahmen fasst, sondern auf einen kostbaren Brokat auflegt und auch in dieser äusserlichen Behandlung nochmals den Flächencharakter betont.

Wenn die wenigen, ganz vorzüglichen Stücke, die die Ausstellung zeigen kann, dies eine vermögen, dass ein europäisches Publikum in ihnen anders als nur dekorative Schönheiten entdeckt, so ist ihre beste Aufgabe erfüllt. Denn keine Kunst — das muss immer von neuem betont werden, — ist ihrem Wesen nach weniger dekorativ als die des fernen Ostens in



SHIANG SUNG (CHINA. 16. JAHRHUNDERT) WINTERLANDSCHAFT. TUSCHMALEREI AUF PAPIER
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN
LINKE HÄLFTE

den Zeiten ihrer reinsten und höchsten Entfaltung. Wie das Gemälde, so ist jeder kunstgewerbliche Gegenstand dauernder Schaustellung im Sinne blosser Dekoration entzogen. Die Töpferkunst verzichtet ganz und gar auf Fernwirkung durch farbiges Ornament. Ein Gefäss, das einer der grossen Töpfer formte, ist ein Kunstwerk so gut, wie irgendeine Plastik in Ton. Nur das Gegenständliche fehlt. Und wenn heut Künstler bei uns mit viel Geist und wenig Können sich um eine „absolute Malerei“ bemühen, so ist hier die absolute Plastik geschaffen. Der Erde selbst ist Gestalt gegeben, und das weise geleitete Feuer vollendet das Werk, indem es den Ton in ein edles Gestein verwandelt.

Wie die Bilder, so ruhen diese Gefässe in Kästen, die kostbarsten von ihnen zusammen mit brokatenen Hüllen, die nach der Folge der Jahreszeiten gewechselt werden, und zur Teezeremonie nur wird das eine oder andere seinen vielfachen Behältern entnommen. In der Hand erst lebt dann der Ton. Man fühlt Form und Oberfläche, deren Qualität das Glas der Vitrine im Ausstellungssaale verdecken muss. —

In der Teezeremonie erfüllt sich die ästhetische Kultur des Japaners. Hier erst gewinnt das Gemälde sein volles Leben. Das edelste Gerät der Töpferkunst findet Verwendung, in einem eisernen Kessel von raffiniertester Gusstechnik siedet das Wasser in einer alten Lackdose wird das Räucherwerk verwahrt. Und alle diese Gegenstände werden nicht auf europäische Art zum Stilleben vereinigt, sondern ein jeder ist und bleibt eine Individualität für sich.

Das gilt für alle Gebiete des Kunstgewerbes, für das Tongefäss ebenso wie für den Lackkasten, für die Bronzevase wie für das Netsake, den kleinen, als plasti-



SHIANG SUNG (CHINA. 16. JAHRHUNDERT) WINTERLANDSCHAFT. TUSCHMALEREI AUF PAPIER
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN
RECHTE HÄLFTE

sches Kunstwerk behandelten Gürtelknopf, und schliesslich für die einzelnen Teile des sehr komplizierten Schwertschmucks. Denn man thut ganz unrecht, wenn man die zierlichen Menuki, die die Goldschmiede an den japanischen Fürstenhöfen der letzten Jahrhunderte so fein ziselierten, nur als Teil des Schwertgriffes betrachtet, ebenso wie es offenbar nicht richtig ist, das Stichblatt nur als Glied der Waffe anzusehen. Es ist in Wahrheit die Medaille des Ostens. Es will für sich gesehen und in der Hand geprüft sein. Die Öffnungen für Klinge und Schwertmesser sind durchaus in die Komposition einbezogen, und die Zusammensetzung der Teile zum ganzen Schwerte thut dem einzelnen mehr Abbruch, als dass sie seine künstlerische Wirkung erhöhte.

Seit langem schon schätzt und sammelt man in Europa die Stichblätter der Japaner, aber noch niemals war eine Reihe zusammen, wie sie aus den drei besten deutschen Privatsammlungen für diese Ausstellung gewählt wurde. Von den edlen Werken der Plattnerkunst bis zu den raffinierten Goldschmiedearbeiten, die ihrem Stile nach mehr dem höfischen Prunkschwert als der ernsten Waffe des Kriegers zugehören, sind alle Arten mit Beispielen von höchstem künstlerischem Range vertreten.



HAN JÊ-CHO (CHINA. 12. JAHRHUNDERT) SPERLINGE. MALEREI AUF PAPIER
BES.: KGL. MUSEUM. BERLIN

Nur die Lackkunst des Ostens fand noch in ähnlich umfassender Weise Berücksichtigung. Und wenn auch für dieses Gebiet die Ausstellung ein vorzügliches Niveau wahrt, so verlangt sie, wie in jedem anderen, vom Beschauer andächtiges Sichversenken, denn dem oberflächlichen Blick erscheinen die billigen Nachahmungen eines Stichblattes wie die eines Schreibkastens



HONAMI KÖETSU (JAPAN 1637) GEDICHT AUF EINEM BLUMENBILD. GOLD- UND SILBERMALEREI AUF PAPIER

BES.: KGL. MUSEUM. BERLIN

kaum unterschieden von den Werken der Meister. Qualität ist hier alles. Die Persönlichkeit des Schöpfers verschwindet ganz. Er will nicht in seinem Werke fortleben, sondern diesem Werke selbst ein Leben geben unabhängig von Zeit und Ort seiner Entstehung. So wenigstens dachten die alten Lackmeister, die Wunderwerke harmonischer Vollendung schufen. Ein Meister der neueren Zeit dagegen, dessen Name auch den europäischen Liebhabern geläufig ist, büsste die Gewohnheit des Signierens seiner Arbeiten damit, dass seine Nachahmer auch seinen Namenszug mit dem übrigen kopierten. Die falschen Körinlacke sind so häufig, dass diese kritischste aller Ausstellungen sich ihrer nicht ganz zu erwehren vermochte, nachdem ihr das wohl einzige echte Stück, das nach Europa gelangte, und das sich in deutschem Besitz befindet, versagt blieb.

Als Technik hat Europa der Lackarbeit nichts Ähnliches an die Seite zu stellen, nicht wenigstens in ihrer rein japanischen Ausbildung zur Form des Goldlacks. In ihrem Ursprung aber ist die Lackkunst der europäischen Ölmalerei nahe verwandt, und es ist nochmals bezeichnend, dass die Chinesen aus diesem besonderen Bindemittel der Farben nur die Möglichkeiten einer leuchtenden Oberfläche entwickelten und die eigentliche malerische Kunst in ganz anderen Bahnen erhielten. Der chinesische Farbenlack, der an rein sinnlicher Schönheit mit edlen Bildtafeln des italienischen Quattrocento wetteifern kann, findet erst seit kurzem die ihm gebührende Beachtung und ist, ebenso wie der frühe Goldlack der Japaner, auf dieser Ausstellung so gut vertreten wie bisher nirgends, wo europäischer Besitz gezeigt wurde. Wenn trotzdem der dekorative Goldlack der späteren Zeit zu überwiegen scheint, so hat das seinen Grund in der leichteren Zugänglichkeit sowie der rascheren Wirkung dieser reicheren Stücke auf das unvorbereitete Auge.

Es ist ebenso begreiflich und bedauerlich zugleich, dass die dekorativen Malereien der letzten Jahrhunderte, die goldgrundigen Setzschirme und Schiebewände so leicht die edleren Werke der Tuschmalerei in der Wirkung übertönen, und dass selbst die Farbholzschnitte, von denen die Ausstellung mehr bringt, als an dieser Stelle unbedingt erforderlich war, mit der süssen Melodik ihrer Linien und Farben den unvorbereiteten Beschauer eher überzeugen werden als die edlen Perlen altchinesischer Landschaftsmalerei oder die ernsten Werke der alten Tempelkunst.

Diese in Gold und Farben prangenden Götterbilder können immerhin an Fernwirkung eher noch mit den späten Werken der volkstümlichen Malerschulen wetteifern, die ihre Mittel ja derselben uralten Kunstübung entlehnen. Es sind nicht die grossartigen Werke der Frühzeit, die die Ausstellung zeigen kann, aber die zierlichen Umbildungen eines ästhetisch äusserst raffinierten spätmittelalterlichen Stiles.

Nur in der Plastik und Bronzekunst greift die Ausstellung weiter zurück, in der Plastik bis in die eigentliche Frühzeit der japanischen Kunst, im Bronzeguss bis in die sagenhafte Vorzeit der chinesischen Geschichte. Wie von der Tuschmalerei, so hat von der Plastik Dr. Kümmel an dieser Stelle vor nicht allzu langer Zeit berichtet, und da von der plastischen Abteilung der Ausstellung alles Wesentliche Museumsbesitz ist, so bleiben hier nur zwei Stücke nachzutragen, eine anmutige Götterstatuette des späten Mittelalters und eine hoheitsvoll ernste sitzende Göttin der Frühzeit, die einzige Statue vielleicht, die den archaischen Typus der japa-

nischen Skulptur in einer europäischen Sammlung mit einem Exemplar höchster Qualität repräsentieren kann.

Auf einem Umweg erst gelangten kürzlich diese beiden kostbaren Stücke aus der alten Hayashisammlung der besten europäischen Quelle für ostasiatische Kunst, der Berlin ein gut Teil seiner ausgezeichnetsten Stücke verdankt, in den Besitz des Museums, und mit ihnen das herrlichste der Bronzegefässe, die gewaltige Schale mit der dick gewachsenen, grün und blau gewölkten Patina. Was das Feuer dem Ton, das giebt das feuchte Element den im Boden lagernden uralten Bronzegefässen, die Schönheit edlen Gesteines. Man kann in Europa Bronze giessen und patinieren, sowie man irdene Gefässe zu formen und zu brennen weiss. Dass aber Töpferei eine Kunst sein kann und ebenso der Bronzeguss, das ahnt man noch kaum. Der alte Chinese verstand es, die Legierung der Metalle so zu bilden, dass die schönste Patina auf ihrem Grunde wuchs. Der Boden des Landes that das Seinige, und die Meister der alten Zeit, die die Bronzegefässe ihrer Vorfahren wieder ans Tageslicht förderten, schufen die zerfressene Oberfläche um zu einem leuchtenden Juwel.

Dem Chinesen gelten diese ältesten Sakralgefässe Heiligtümern gleich. Und wenn die Ausstellung an Zahl der Bronzen nicht wetteifert mit der grossen Sammlung minderwertiger Provinzwaren, die kürzlich ein deutscher Herr nach Europa sandte, so darf sie zufrieden sein, eine kleine Reihe von Stücken ersten Ranges zu zeigen.

Mehr darf man auf keinem Gebiete noch erwarten. Die günstige Gelegenheit, ostasiatische Kunstwerke zu erwerben, als nach der Öffnung des Landes für den Fremdenverkehr und der gewaltigen innerpolitischen Umwälzung Japans ein grosser Teil der alten Schätze den Besitzer wechselte, wurde verpasst. Nur zwei Männer griffen noch eben zur rechten Zeit zu, Fenollosa, dem Amerika in dem Museum zu Boston seinen besten Besitz verdankt, und Hayashi, dessen auserlesenste Stücke die Sammlung Grosse in Freiburg erwatb, und dessen Erbschaft gleichsam, wieder durch Grosses Vermittlung, das Berliner Museum antrat. Heut ist es kaum mehr möglich, der japanischen Konkurrenz auf dem Kunstmarkte zu begegnen. Man hat drüben ebensoviel Geld für die Meisterwerke der nationalen Vergangenheit wie in Europa, und die Rafael und Rembrandt liegen in China und Japan so wenig mehr auf der Strasse wie bei uns. So kann eine Sammlung nur Schritt für Schritt gedeihen. Wer gewaltige Überraschungen in der Ausstellung der Akademie erwartet, die das Beste vereinen will, was sich an alter ostasiatischer Kunst zur Zeit in deutschem Besitz befindet, der wird enttäuscht werden. Wer aber nicht Sensationen sucht, sondern stillen und reinen Genuss, wer auch Dinge zu finden weiss, die leiser sprechen, der wird in dieser Ausstellung besser belohnt sein als in mancher pompöseren Veranstaltung, die mit weniger kritischer Selbstbeherrschung in Szene gesetzt wurde.

Anm. d. Red.: Einige andere Abbildungen ostasiatischer Kunstwerke, die hier nicht mehr Raum finden konnten, sollen im nächsten Heft gezeigt werden.



OGATA KŌRIN (JAPAN 1661—1716) WASSERFALL. FÄCHERBILD. DECKFARBENMALEREI AUF PAPIER

BES.: KGL. MUSEEN. BERLIN



KARL SPITZWEG, SELBSTBILDNIS
BES.: OTTO SPITZWEG

DREI BRIEFE SPITZWEGS
AN FRIEDRICH PECHT

Verehrter Freund! Freitag d. 22 Aug 79

Bei Ihrem köstlichen genial-legeren Herumwatscheln (bitte das a als höchstes a zu betonen) verschonten Sie allergnädigst mich mit meinem Machwerk in der Ausstellung wie ich so eben in allg. Z. lese ja noch mehr Sie spendeten mir gar noch Lob in Rosa Laune.

Sage ich Ihnen nun einfach „Vergelts Gott“ so ists zu wenig — sage ich 1000 mal Vergelts Gott“ — so ists zu viel. Ich rechne nemlich nach genauen statistischen Notizen so: 1362 Aussteller sinds. Von diesen wurden 107 namentlich besprochen, und von diesen 107 sind 63 ziemlich, 44 ganz gut weggekommen. Subtrahiere ich nun genannte 107 von 1362 so bleiben 1255 malcontenti die sich über mein Lob ärgern, also 1255 Feinde, — soviel Lanzen wären für d. armen Winckelried überflüssig gewesen.

Heute nachmittags war schon so ein Lanzen-Reiter bei mir der es mir ankündete wie ich in der A. Z. gestern belobt — das „und ich nicht“ dachte er so laut dass ichs deutlich hörte — er bedauerte überhaupt dass im Schlussartikel das Ende der Kritik so schnell abschüssig ging, soviele oder wenige en bloc absolviert statt einzeln — secirt — oder wie er sichs vermuthlich wünschte gar in „Spiritus“ versetzt wurden.

„Vielleicht ists so besser“ tröstete ich ihn, „und dann müssen Sie überhaupt die Pechtischen Artikel so nehmen wie sie zu nehmen sind: als reine Ironie.“ „Er machte grosse Augen und ging ungläubig weg: ich aber glaub steif und fest das Jhr Lob (d. h. mein Lob) nur Ironie war gegenüber Ihren Sie hochschätzenden dankbaren

Freund Spitzweg.

Anm. d. Red. Diese Briefe sind dem Buche über Karl Spitzweg entnommen, das Hermann Uhde-Bernays in Verbindung mit der Familie Spitzweg herausgiebt und das in den ersten Dezembertagen im Delphin-Verlage erscheinen soll.

Seit ein paar Tagen ist „Milton mit seinen Töchtern“ von M. in der Ausstellung Einer meiner jüngeren Freunde, der den Milton noch persönlich kannte glaub ich, sagte: es fehle dem Bilde an Wahrheit.“ Milton sei mit seinen Töchtern nie auf so gemüthlichem Fusse gestanden wie man es aus dem Bilde abnehmen möchte.

Bevor ich dies schrieb wurden wir Münchener um 6 Uhr Abends von einem förmlichen Wolkenbruch mit Hagelwetter überrascht. Eine Dampfspritze wurde geholt um d. Rathauskeller der total unter Wasser gesetzt wurde auszupumpen.

Samstag Morgens.

Erst um 1 Uhr Nachts wurde die Dampfspritze fertig.

Der Blitz hat an mehreren Orten eingeschlagen unter anderm in eine Trinkhalle wo einer Frau der Arm abgeschlagen wurde.

Bei mir triefen noch die Plafonds. Das Wasser musste gestern aus den Zimmern scheffelweise entfernt werden. Nur der Brief blieb ziemlich trokken.

Verehrtester Freund!

Sonntag d. 3. Juni 83.

Lieber Freund!

So eben erhielt Ihr Liebes. Im Geiste sah ich heute Morgens Sie bei hellstem warmen Sonnenschein (wie heute hier) am Damrak mit ein paar Minhers im eifrigsten Gespräche gehen — Sie "Guten" wie Sie Lübke in der Allgemeinen v. 31. Mai Beilage 150 nennt — ich ahne nemlich, dass er Sie meint; — Sie aber ahnten es vermuthlich nicht — körperlich wohl in dem herrlichen Sonnenschein — dass in der Ferne schon wieder ein ganz kleines Gewitter wetterleuchtete, und dass man an der Spree Ihrer so herablassend gedachte von Seite des Kunstgelehrten Generalstabs.



KARL SPITZWEG, DER BIBLIOTHEKAR
SAMML. LICHTENSTEIN, WIEN

Dagegen schicke ich Ihnen von der Isar (da ich infolge meines Fussleidens seit mehreren Tagen das Zimmer hüten muss, und nirgend hinkomme wo ich was Neues erfahre) unter heutigem und Kreuzband ein harmloses Stück Neueste Nachrichten, wo sie im Feuilleton ein paar Notizen über Max u. Lenbach finden und nachdem Sie es durchlaufen, können Sie damit noch einer Münchener Kellnerin dort bei einer frischen „Halbe Bier" Heimweh und Herzbrechen machen, denn „Amsterdam ist halt doch kein München" denkt sie gewiss im Herzen, wenn sie auch das Sprichwort ubi bene etc. kennt.

Heute Sonntag prangt, wie ich gerade höre im Kunstverein ein ziemlich grosses Bild von Mathias Schmidt —— abgefallene Edelweiss-Brecherinn — 2 Figuren — sie liegt mit blutigem Haupte unten (ob tod?) — der Bursche naht oben (als Retter?). Desgleichen diese Woche wieder ein Wenglein — vorige Woche 2. Dann bedeutendere Bilder von Kosakèewiz u. s. f. Bach der mir referierte, wohnt in der Bayerstrasse vis à vis dem Bahnhofe — er sagt: in diesen letzten Tagen war der Transport der ankommenden Bilder zur Ausstellung so gross,: dass man wohl einen babylonischen Turmbau damit fertig bringen könnte!"

Ihr lieber Brief hat mich sehr erfreut und noch mehr freue ich mich darauf aus Ihrem Munde Manches zu hören wenn sie gesund und heiter wieder zurückgekehrt sind. Besonders hat mir das Bild gefallen dass die Schnörkeln am Rats Keller in Bremen versteinerte „Rosendüfte" etc. sind. Halten Sie für Ihre Reisebeschreibung gewiss den schönen Gedanken im Gedächtnis; man möchte ihn malen, breiter dichten etc. etc. „Repetitschs orolotels" soll im Holländisch eine Repetir Uhr genannt werden hab ich einmal gehört — klingt beinahe wie ein Fluch — wenn ich Ihnen noch länger mit meinem Geschreibsel Ihre Zeit stehlen wollte könnten Sie in Versuchung kommen diesen Fluch auch zu versuchen bei Ihrer kostbaren Amsterdamer Zeit. Deshalb schliess ich Sie herzlich grüssend und Ihrer glücklichen Wiederkunft harrend Ihr Spitzweg

Verehrtester Freund! M. d 16 Sept 85

Ihre liebes das ich so eben erhielt, kommt mir so schön vor wie eine Lamentation in der Sixtina am Grün Donnerstag, nur sind die Lamentationen dort

kalligraphisch noch schöner. Warum denn greinen: dass Ihnen das fare niente nicht dolce vorkommt, warum denn über Langeweile in Gesellschaft jammern — Sie, der an Arbeit gewöhnt u. dem geistige Beschäftigung zur anderen Natur geworden — ist denn das nicht natürliche Folge und wäre nicht das Gegenteil höchlich zu bedauern! Mir scheint das eine Art Rheumatismus ich weiss aber nicht gleich auf welches edlere Glied des Körpers er sich geschlagen. So begreife ich auch nicht die dichterische Anspielung auf das frisch geschnittene Gras vulgo Heu vielmehr auf den lieblichen Duft desselben — dieser Genuss ist mir so geläufig als wie das tägliche Brod — fortwährend hab ich den Heuduft in die Nase (Das soll nicht eine triviale Anspielung auf den Heumarkt sein) sondern es befindet sich dicht über meiner Nase eine Art Heuboden u. s. f.

Unterbrechung.

17 Sept

Die Langweile scheint auch hier endemisch zu werden. Jetzt war gerade ein Bekannter da, der klagt über Sterbenslangweile — er hat nemlich seit ein paar Wochen kein Lineal mehr gesehen. Da ein zweiter der hat Langeweile, „weil er nichts thuen mag" etc. wie er selber eingesteht, „lesen kann man auch nicht immer, zum Spazierengehen ist es schon beinahe wieder zu heiss, und wo soll man denn hingehen, ohne dass man sich ärgert, namentlich in Gesellschafften" u. s. f.

Von Maier erhielt ich dieser Tage gleichfalls einen lamentablen Brief — in St. Ulrich wurde er leidender als je — Athem Noth — Schmerz an der Hand — am Fuss (Gicht); und dann die Kälte die nach und nach unerträglich wurde, zwangen ihn auszureissen und er ist seit ca. 8 Tag in Varn (Filiale vom Brixner Elefanten) u. wird wenn das Wetter sich wieder verschlimmern sollte, lieber wieder ganz zurückkehren. — Dr. Fries Schwester in Carlsruhe gestorben (43 Jahre alt Schlagfluss). — Kunst Neues nichts — als litterarisches anbei ein Ausschnitt aus den NNN. — der arme Metzger muss noch einmal sterben. Wir aber bleiben vor der Hand noch ein wenig hier und zwar so lange als möglich „es pressiert nicht so" sagte der Posthalter von Wolfrathshausen „ich mag nicht so schnell schon ein Engerl werden." Zu Fenster Paraden und zu allerlei Liebestechtelmechtel sagen wir resignirt A. D.; aber die Liebe zum Leben mögen wir nie verlieren bis ganz zu allerletzt — früher hoffe Sie wieder gesund und wohl begrüssen zu können Ihr treuer

C. Spitzweg



PAUL GAUGUIN, MÄDCHENKOPF
AUSSTELLUNG KÖLNER PRIVATBESITZ, KUNSTVEREIN



UNSTAUSSTELLUNGEN

Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in Kölner Privatbesitz
(Ausstellung im Kölnischen Kunstverein)

Diese zweite Ausstellung aus Privatbesitz — auch sie, wie die vorigjährige, dem Museumsdirektor Hagelstange zu verdanken — will in rückläufiger Ergänzung jener ersten („Kunst unserer Zeit" war sie genannt) die Kunst des ganzen neunzehnten Jahrhunderts vorführen. Die deutschen Schulen und Meister sind leidlich umfassend vertreten. Mit Bedauern freilich vermisst man Namen wie Spitzweg oder auch Schwind, namentlich aber den Rheinländer Rethel. Aus Frankreich ist die Schule des paysage intime in ihren besten Repräsentanten hier; um so mehr verwundert das vollständige Fehlen des klassischen Impressionismus. Der Katalog, dem Hagelstange einige kluge Worte vorgesetzt, verzeichnet nahezu anderthalb hundert Bilder von sechzig Besitzern. Ein Schimmer von ruhigem Wollen und abgeklärtem Können liegt über dem Ensemble der Ausstellung, zu Aufregung oder grundsätzlicher Meinungsverschiedenheit ist kaum je Anlass gegeben.

Man müsste beinahe ein Repetitorium der deutschen Kunstgeschichte des neunzehnten Jahrhunderts aufthun, wollte man alle diese zum grossen Teil uns doch langweilig gewordenen Landschaftsmaler analysieren und gegeneinander abwerten: die J. A. Koch Rottmann, Schirmer, Lessing, Calame, die beiden Achenbachs und die andere Entwicklungslinie von Koekoek, Kobell, über Eysen und Burnitz bis zu Arndt und E. te Peerdt, dazu dann die Genremaler Knaus, Vautier und Hasenclever (Weinprobe), ferner die Porträtisten Gottfr. Schadow, C. Sohn, Tischbein. Wilhelm und F. A. Kaulbach bis zu Habermann und Lenbach. — Von Makart sieht man ausser einer seiner bekannten theatralisch effektvollen Damen auch einen entzückenden rosigen Rückenakt von Rubensscher Fleischlichkeit. — Einige bisher wenig oder gar nicht beachtete Künstler müssen hervorgehoben werden, denen in Malerei und Zeichnung äusserst vollendete Porträts gelangen: der Berliner J. Schrader (A. v. Humboldt), Heinr. Wieschebrink (geboren 1852 zu Düsseldorf, gestorben 1885 zu Cassel), auf dessen Bildnis einer alten Dame, das Leibls nicht unwürdig wäre, mit besonderem Nachdruck hingewiesen sei. Wenn hingegen dem jungverstorbenen, farbig gewiss begabten Kölner Eklektiker J. Mosler-Pallenberg derart besonderes Gewicht beigelegt wird — er ist mit nicht weniger als acht Gemälden hier vertreten —, so ist das wohl nur berechtigt aus der Perspektive der Provinzstadt.



CHARLES FRANÇOIS DAUBIGNY. DÖRFCHEN AM WASSER
AUSSTELLUNG KÖLNER PRIVATBESITZ. KÖLNER KUNSTVEREIN

Von den Trägern des Ruhmes der deutschen Kunst in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sind gute, zum Teil ausgezeichnete Proben zu sehen, von Feuerbach eine streng tektonisch aufgebaute, ganz aufs Monumentale gestellte Version der „Nana"; farbig kultiviert und von poetischem Stimmungsreiz ist die

„überraschte Venus“ von Böcklin; von Thoma eine still im Abendschimmer dahingleitende „Segelfahrt“ (datiert 1878). Durch sichere Tonschönheit ausgezeichnet ist die „Rast beim Spazierritt“ von Wilh. v. Diez, sowie in noch höherem und modernem Sinne die kleine Landschaft mit „rastender Kavallerie“ von W. Trübner. Das Stilleben „Käse und Obst“ ist eins der schönsten, die Schuch je gemalt, hervorgegangen aus absoluter Beherrschung der Mittel, verbunden mit delikatem Geschmack, der die vulgärste Materie verschönt, das Dargestellte überhaupt vergessen macht und nur noch rein artistische Werte wahrnehmen lässt. Von Menzel giebts eine Anzahl Zeichnungen mit allen Reizen dieser subtilen Kunst. Das ist dieselbe kräftige Liebe zum Realen, die auch M. Liebermanns Werke adelt, den koloristisch und perspektivisch interessanten „Hofwinkel“ sowohl, wie das kleine gross in der Dünenluft stehende Mädchen. In einigen früheren Gemälden von Hodler zeigt sich Meisterung der natürlichen Farbigkeit (jugendliches Selbstbildnis), deutlich auch des Künstlers Kompositionsprinzipien (Hafen von Genf), oder einfache Modellierung einer Interieurszene (Mutter und Kind) in wenigen Farben und Tönen, wobei doch noch der Ausdruck der Empfindung warm und lebendig bleibt. Segantinis „Ave Maria“ repräsentiert die stärkste und nicht im unedlen Sinne eindringlichste Stimmungskunst; — aber den Glanzpunkt der Ausstellung bilden Leibls „Kunstkritiker“ in ihrer reservierten Farbigkeit und vornehm-pathetischen Geste.



CONSTANTIN GUYS. STEHENDE DAME
AUSSTELLUNG KÖLNER PRIVATBESITZ, KUNSTVEREIN

Bei den Franzosen, die — wie gesagt — auf die Barbizones beschränkt bleiben bis auf eine Ausnahme („Seineansicht aus Paris“ von Pissarro), mangelts an solch ragenden Gipfelpunkten; aber dafür ist anderseits das Durchschnittsniveau ein um so höheres. Gleich der einleitende Akkord, der Engländer Turner, ist wenigstens angedeutet; die Hauptmeister der Schule, Rousseau und Daubigny, sind mit trefflichen Beispielen ihrer köstlichen Tonmalerei vertreten; Corot mit einem von silbernschimmerndem Wasser und zarter Luft umgebenen „Wasserschlösschen“. Neben Corot, dem weichen Lyriker, steht Courbet, der urkräftige, obwohl nie die malerische Qualität seiner heimatlichen Tradition verleugnende Epiker der Landschaft, hier mit einem „Blick auf Ornans“. Mit Courbet verwandt erscheint uns der erst neuerdings bekanntgewordene P. Guigon (1834—71), von dem sich in Köln zwei Landschaften befinden. G. Lepaulle, (1804—86), — auch so eine Art „Neuentdeckung“ — lässt in seinem „Schimmel im Stall“ unleugbar seine Beziehungen zur holländischen Schule und zu Géricault erkennen. — Auf Delacroix (von ihm hier nur eine Zeichnung „Löwe“) folgt die ganze Reihe der Epigonen, wie Neuville, Isabey, Henner und Meissonier, Jongkind und Ziem. Einen pikanten Einschnitt bedeutet der prickelnd graziöse, sprühend lebendige Constantin Guys mit sechs seiner scharmanten Zeichnungen, die frisch und unmittelbar das Zeitkolorit („Hof der Kaiserin Eugenie“) geben. Weit von ihm steht der schon in unsere Zeit hineinreichende und ein Stück modernster Kunstevolution charaktrisierende P. Gauguin mit zwei wunderbaren Porträts und einer tahitanischen Waldlandschaft.

Arnold Fortlage.

BERLIN

Der Kunstsalon Paul Cassirer eröffnete Ende Oktober seine neuen erweiterten Räume mit einer allzu reichen und darum etwas unruhig wirkenden Ausstellung, die eine Art Übersicht der fruchtbaren fünfzehnjährigen Thätigkeit geben soll. Die Ausstellung ist als Ganzes nicht so gut wie manche andere, die in diesem erzieherisch wirkenden Kunstsalon schon zu sehen war, aber sie enthält ausgezeichnete Einzelwerke der französischen und deutschen Malerschulen. An dieser Stelle bedarf es keines detaillierten Referats, weil die Meister, um die es sich handelt, den Lesern genau bekannt sind. Einen besonderen Hinweis verdient ein fast unbekanntes, aber ganz herrliches Kinderbild Liebermanns aus dem Jahre 1883. Eine Landschaft dieses Künstlers, die diesen Sommer in Holland gemalt wurde, ist von einer farbenfreudigen Frische, die auf eine vorzügliche Jahresernte schliessen lässt. Ganz neu ist der „Eselreiter“ von August Gaul,



WILHELM TRÜBNER. RASTENDE KAVALLERIE
AUSSTELLUNG AUS KÖLNER PRIVATBESITZ. KUNSTVEREIN

eine grosse Bronze von starker Qualität. Das Tier ist meisterhaft durchgearbeitet; bei dem nackten Knaben aber zeigt es sich, dass Gaul dem menschlichen Körper gegenüber unsicher wird. Der Esel ohne Reiter würde wahrscheinlich ein reineres Kunstwerk sein. Im übrigen sind von Géricault bis Cézanne, von Leibl bis Rösler und Beckmann fast alle namhaften Maler mit einigen Werken vertreten. Eine solche Ausstellung lässt sich nicht beschreiben; man würde notwendig in Formlosigkeit verfallen. Sie lässt sich nur mit dem Auge bewältigen, das wie auf einem natürlichen Entwicklungsweg von Géricault über Delacroix, Daumier, Courbet und Corot zu Manet, Monet, Sisley, Pissarro, Renoir und Cézanne fortschreitet, zu Leibl und Trübner ohne Mühe hinüberspringt, vor Menzel einen neuen Anstoss empfängt und nun den Weg über Liebermann und Corinth bis zu den jüngsten deutschen Malern wie von selbst findet, hier vor einem Meisterwerke verweilend und dort über eine uncharakteristische Arbeit flüchtig hinweggleitend.

Der Saal, den der Architekt Baumgarten umgebaut hat und der von einer laternenartigen Anlage Seiten-Oberlicht empfängt (ein Ergebnis von Lichtwarks neuen Oberlichtstudien), ist in den Verhältnissen vortrefflich.

✲

In *Werkmeisters Kunstsalon* gab es eine viel zu wenig beachtete Kollektivausstellung von dreihundert Originalzeichnungen Adolf Oberländers. Die Arbeiten Oberländers sind aus den „Fliegenden Blättern" allerdings sehr bekannt, die Originale aber sind in Berlin kaum jemals schon so vollständig ausgestellt gewesen. Und erst vor den Originalen kann es ganz begriffen werden, welch glänzender Zeichner Oberländer ist. Er gehört zu den charaktervollsten Zeichnergestalten des neuen Deutschland; ohne ihn sind Th. Th. Heine und Gulbransson kaum



CAMILLE COROT. SCHLÖSSCHEN AM WASSER
AUSSTELLUNG AUS KÖLNER PRIVATBESITZ. KUNSTVEREIN

denkbar. Vieles von der Art und von der Fähigkeit des Zeichners Menzel ist auf Oberländer übergegangen. Wir werden in einem der nächsten Hefte einen Aufsatz über diesen Künstler bringen, den die Berliner Sezession vor Jahren schon mit rechtem Empfinden zu seinem Ehrenmitglied gemacht hat.

DRESDEN

Bei *Karl Richter* ist eine Kollektivausstellung von Arbeiten des französisch kultivierten Akademikers unter den Neo-Impressionisten Théo van Rysselberghe veranstaltet worden.

BRESLAU

In der *Galerie Arnold* ist eine Ausstellung von Handzeichnungen und Aquarellen alter und moderner Meister eröffnet. Es sind, unter anderen Zeichnungen von Constable, Gainsborough, Hogarth, Reynolds und Romney, von Fragonard, Lancret, Claude Lorraine, Millet und Watteau, von Fra Bartolommeo, Carracci, Cellini, Andrea del Sarto, Tiepolo und anderen Italienern ausgestellt. Unter den Ausstellern moderner Zeichnungen finden sich die Namen aller guten lebenden Künstler, so dass man von einer kleinen Eliteausstellung sprechen kann.

MÜNCHEN

Der frühere Assistent am Magdeburger Kaiser Friedrich-Museum Dr. Paul Ferdinand Schmidt hat im Verein mit Max Dietzel einen neuen Kunstsalon eröffnet, in dem vor allem Werke der Jüngsten gezeigt werden sollen. Mit einer Noldeausstellung wurde der neue Salon eröffnet. Wir nehmen an, dass dieses Programm im Laufe der Zeit etwas von seiner Tendenz abstreifen und mehr die gute als die nur neue Kunst meinen wird.



MAX LIEBERMANN. HOFWINKEL
AUSSTELLUNG AUS KÖLNER PRIVATBESITZ. KUNSTVEREIN

HAMBURG

Der *Kunstsalon Commeter* brachte eine Übersicht über „Hamburger Motive in der zeichnenden Kunst". Es zeigte sich, dass Lichtwarks Anregung und Kalckreuths Vorbild eine grosse Schar von mittleren Talenten auf Hamburgs Stadt und Hafen aufmerksam gemacht haben. Radierungen von J. P. Kayser, W. Zeising, Otto Fischer und Emil Gäffke, Zeichnungen von W. Klemm und Leonhard Sandrock, farbige Holzschnitte von Wilh. Laage und Johanna Metzner, Aquarelle von Olga Fitzler erhoben sich über den Durchschnitt der sehr ungleichen Ausstellung. — Am 12. und 13. November kommt in demselben Salon eine grosse Sammlung von graphischen Blättern zur Versteigerung, unter denen eine Reihe guter Drucke von Dürer, Holbein, Rembrandt, Menzel, Greiner, Thoma, Zorn neben englischen und französischen Stichen des achtzehnten Jahrhunderts erwähnenswert sind. — Der *Kunstverein* soll durch Hofrat Brodersen aus Weimar wieder lebensfähig gemacht werden.

Hakon.

NEW YORK

Dem *Metropolitan Museum* wurden im Vorjahre aus einem Vermächtnis eine Sammlung moderner Bilder der französischen Schule zugewiesen. Das wichtigste Gemälde dieser Sammlung ist ein Daubigny „Der Abend", das Bild eines am Flussufer gelegenen Dörfchens. Die vollen ernsten Farben der Tageszeit, nach Sonnenuntergang, und die Abendstille sind mit bewundernswerter Wirkung wiedergegeben.

Ein anderes fast ebenso ausgezeichnetes Bild ist ein Corot „La Rivière à la Tour Lointaine", gemalt im Jahre 1865. Es wurde von der Société Artesienne des Amis des Arts für deren Lotterie im Jahre 1866 aufgekauft. Das Bild ist in Robauts Katalog unter Nr. 1700 aufgeführt.

Die anderen Bilder sind ein charakteristisches Werk von Rousseau: Wiesenlandschaft mit Bäumen; ein kleines Gemälde von Troyon: Schafhirt mit Herde, anscheinend eine von den Vorstudien zu dem grossen Bilde im Louvre; und eine Landschaft von Cazin, einen Ausblick in der Normandie oder Picardie darstellend.

WIEN

Im *„Künstlerhaus"* ist die Herbstausstellung eröffnet. Sie enthält, was die am Ort ansässigen Produzenten betrifft, mit nur wenigen Ausnahmen, die gewohnte marktgängige Ware, viele Bilder und Plastiken, wenige Kunstwerke. Bedeutung hat sie nur durch die Kollektion von Prof. Ludwig Dill, Karlsruhe-Dachau, die einen ganzen Saal füllt. Dills Malkunst ist mit Kammermusik vergleichbar; sie ist intim, melodisch, weich, träumerisch. Sie packt nicht, sie will erfasst werden. Neben den

Wiener Landschaften wirken die von Dill ungemein nobel, gobelinartig gedämpft. Beachtung erzwingen sich daneben nur die koloristisch lauteren Gemälde von Alexander Rothaug, der mit Interieurs und Landschaften aus Spanien überrascht, und die Aquarelle von J. von Köpf, die sich durch verfeinerte Technik auszeichnen.

In der *Galerie Miethke* ist die Sammlung Richard Muther zur Schau gestellt. Ungefähr dreissig Gemälde umfassend, enthält sie Stücke von Daumier, Courbet, Bonnard, Stevens und anderen namhaften Malern. Sie nimmt ein namentlich für Wiener Verhältnisse recht respektables Niveau ein, Arbeiten von überragender künstlerischer Qualität fehlen ihr jedoch.

Auf dem Minoritenplatz wurde das *Denkmal für Rudolf von Alt* enthüllt. Es ist ein Werk des Bildhauers Hans Scherpe. Körperhaltung und Gesichtsausdruck der Denkmalsfigur sind charakteristisch für den Dargestellten. Jegliche Pose ist vermieden, der Gesamteindruck durchaus natürlich und in seiner Einfachheit dennoch gross wirkend. Das Denkmal würde sicherlich Alts Beifall gefunden haben, wie es ja den Beifall jener findet, die Alt kannten und sein Werk kennen.

Die Vereinigung bildender Künstler Österreichs, *Sezession*, bereitet aus Anlass des hundertsten Geburtstages von Rudolf von Alt eine umfassende Gedächtnisausstellung vor, über die an dieser Stelle, wenn es thunlich ist, ein illustrierter Bericht erscheinen wird. A. R-r.



PAUL GAUGUIN. TAHITANISCHE WALDLANDSCHAFT
AUSSTELLUNG AUS PRIVATBESITZ KÖLNER

MÜNCHEN

In der *Galerie Heinemann* vereinigte eine Ausstellung von Werken *Anselm Feuerbachs* ungefähr 50 Gemälde, unter welchen etwa 25 Stück zum erstenmal gezeigt wurden. Darunter waren vor allem zahlreiche Porträts, von dem ersten jugendlichen Selbstbildniss, den Bildern der Eltern und der Jugendgeliebten beginnend, zu den Heidelberger Professorenbildern und den Porträts der Schwestern Artaria, endlich zu dem ersten Bildnis der Mutter und dem Doppelporträt der Kinder Berolzheimer. Über diese Arbeiten ist an dieser Stelle ausführlich gesprochen worden (Jahrg. IX, S. 418 ff.).

Da sich die großen Kompositionen Feuerbachs alle in Museen befinden, konnten die übrigen zur Ausstellung gelangten Bilder nur als eine Ergänzung betrachtet werden. Aus Feuerbachs Pariser Zeit war das höchst eindrucksvolle „Mönchsbegräbnis" zu sehen. Das Karlsruher Jahr und die italienischen Anfänge vertraten wirkungsvoll die „badenden Frauen" (Hochformat) und die zweite Fassung des Hafis. Aus der römischen Zeit gab die schöne „Nana" aus dem Besitz des Generals von Heyl neben dem steifen „Romeo" (Bes. Generalarzt Solbring) die Gegensätze der damaligen künstlerischen Absichten Feuerbachs kund. Mehrere der großen Meeresstudien und Campagnalandschaften kamen hinzu. Feuerbachs letzte Zeit war nur aus seinen Zeichnungen zu erkennen, über die ebenfalls hier gesprochen worden ist (Jahrg. X, S. 185). U.-B.

Der Kunstsalon „Neue Kunst" zeigt im November eine Kollektion von Max Pechstein.

NEW YORK

Eine grössere graphische Ausstellung von Werken zeitgenössischer deutscher Künstler wird die Berliner Photographische Gesellschaft im kommenden Winter in ihrem New Yorker Hause veranstalten. In dieser Sammlung, die auch in einigen anderen grossen Städten der Vereinigten Staaten gezeigt werden soll, werden nahmhafte graphische Künstler vertreten sein. Sie soll ein gutes Bild über den Stand neuerer deutscher Graphik geben, die in Nordamerika bisher wenig bekannt ist, und ihr, wie zu hoffen steht, einen neuen Markt erschliessen helfen

MAX LIEBERMANNS HAUPTMANNBILDNIS

n dem Augenblick, wo in Deutschland der fünfzigste Geburtstag Gerhart Hauptmanns gefeiert wird, hat Liebermann ein Bildnis des Dichters, für die Hamburger Kunsthalle bestimmt, vollendet. Die besondere Publikation an dieser Stelle ist durch das doppelte Interesse für eine neue Arbeit des Malers und für eine glaubhafte Darstellung des Dichters gerechtfertigt. Es erscheint wichtig, dass Hauptmann nicht nur nach Photographien beurteilt wird, auf denen er dem Bilde Goethes angenähert erscheint, sondern dass man ihn auch so kennen lernt, wie der beste und rücksichtsloseste Männerporträtist des heutigen Deutschlands ihn sieht. Man kann Lichtwark Glück wünschen zu seinem Auftrag; denn es ist dieser Hauptmann eines der besten Bildnisse Liebermanns geworden. Wie immer, wenn er vor geistig bedeutenden Männern als Porträtist steht, hat der Maler sich energisch zusammengerafft und sein Können konzentriert. Er giebt einen wahren Hauptmann, nicht einen künstlich erhöhten, nicht einen „schönen" Hauptmann; schön ist in dem Bilde die Malerei, ist das Leben der Fläche, der Zeichnung und der Farbe. Hauptmann erscheint natürlich auch auf diesem Bild als eine vornehm schöne Erscheinung, als ein blonder und schlanker Mann — ebendieser Eindruck der Blondheit und hohen Schlankheit ist besonders glücklich getroffen — mit rein gezeichnetem Profil, aristokratischem Knochenbau und formenreicher Kopfplastik; daneben ist aber auch das Zerknitterte innerhalb der grossen Anlage, das Weiche bei aller Bestimmtheit nicht verschwiegen. Liebermann hat diesem Kopf in überzeugender Weise kleine Beobachteraugen gegeben, nicht grosse Herrscheraugen; er hat die Bedingtheiten mitgemalt.

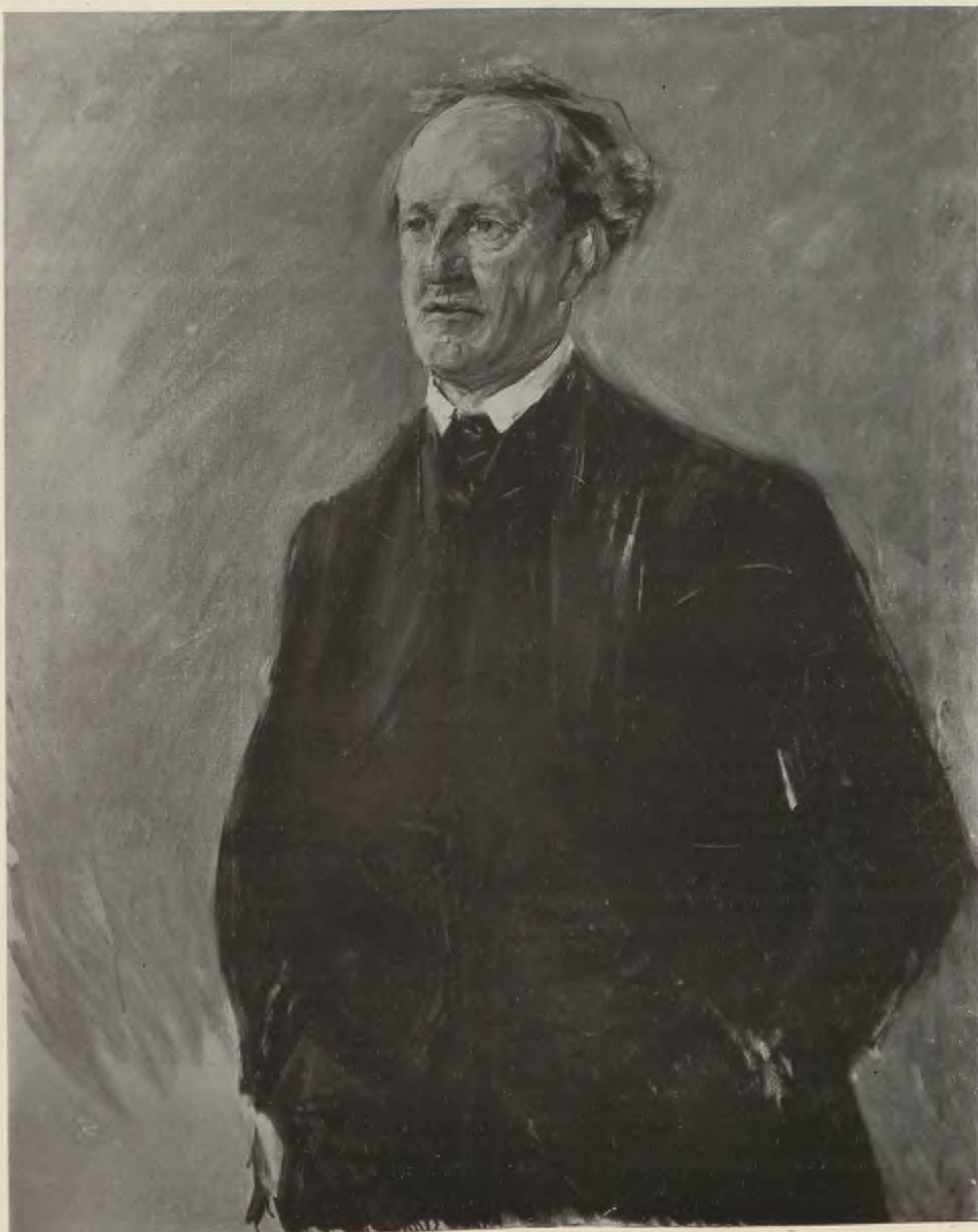
Dass die Malerei, wenn das Psychologische mit nervöser Aufrichtigkeit so gut getroffen ist, auch künstlerisch technisch betrachtet gut sein muss, versteht sich von selbst. Denn Gestaltung und Technik, menschliche und artistische Empfindung decken sich bei jedem guten Kunstwerk. Auch dieses Porträt ist, wie in der Regel bei Liebermann, mit der Farbe gezeichnet. Mit raffinierter Einfachheit, unter Benutzung der ersten Kohlestriche und des Leinwandtons ist der Kopf im Licht atmosphärisch weich und bestimmt zugleich modelliert. Er dominiert in einer diskreten Weise und wird von dem mit feiner Richtigkeit gegebenen Ton des Gewandes schön getragen. Das Bildnis ist rasch und kühn; das Entscheidende ist wahrscheinlich in einer einzigen erregten Sitzung heruntergemalt. Dadurch hat es die Frische und Unmittelbarkeit, die vor allem die Liebermannschen Skizzen auszeichnen und wirkt, dem Format und dem Grad der Durchführung nach, doch wie ein Biid. Liebermann hat die Einsicht gehabt im rechten Augenblick aufzuhören, des Ausspruchs eingedenk, dass ein Kunstwerk vollendet sei, wenn der Künstler alles darin zum Ausdruck gebracht hätte, was er ausdrücken wollte. Was Liebermann in diesem Bildnis ausdrücken wollte, wird vielleicht die berauschten Hauptmannschwärmer nicht befriedigen; die Nachwelt aber wird seiner Deutung dieses Dichterkopfes recht geben. K. Sch.

UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

In den Tageszeitungen ist zu lesen, die Londoner Kunsthändlerfirma Colnaghi, Obach & Co. habe die Sammlung *Heseltine* für 200000 $ (4000000 Mk.) an sich gebracht. Die Preisziffer wird unrichtig sein (die richtige Ziffer wird in solchen Fällen gewöhnlich nicht bekannt), wahr ist, daß etwa 600 Zeichnungen alter Meister, der Kern der Sammlung Heseltine, auf den Markt kommen. Dies ist ein wichtiges Ereignis, da die Sammlung sehr schön ist, und da es mit Sammlungen dieser Art in Privathänden zu Ende geht. Abgesehen von dem Besitze des Duke of Devonshire giebts nun überhaupt keine umfangreiche und bedeutende Privatsammlung von Zeichnungen alter Meister mehr in England nachdem die Sammlungen Malcolm, Mitchell, F. Murray, Salting aufgelöst, verkauft oder in öffentlichen Besitz übergegangen sind.

J. P. Heseltine ist ein englischer Kaufmann, der jetzt an die siebenzig sein mag und sein ganzes Leben lang mit Passion und Begabung Kunstwerke an sich gebracht hat, Zeichnungen mit besonderer Neigung



MAX LIEBERMANN, BILDNIS GERHART HAUPTMANNS

aber auch Bronzen, Bilder, Radierungen und was ihm sonst irgend gefiel, ein Dilettant im alten grossen und englischen Stil, der selbst radiert und zeichnet. Die relativ kleine Sammlung von Zeichnungen besteht fast nur aus kostbaren Stücken, verrät einen wählerischen fast universellen Geschmack bei persönlicher Vorliebe für die französische Kunst, für das 18. Jahrhundert und für Rembrandt.

Die Schätze Heseltines sind ziemlich bekannt, weil viele Kunstfreunde Zutritt in das Haus des Sammlers fanden, und weil gelegentlich dieses oder jenes aus dem Besitze in London ausgestellt, und manches publiziert worden ist. Als hervorragend reich und gut vertreten hebe ich einige Meister hervor. Von Watteau sind 32 Studienblätter vorhanden! Wenn man bedenkt, daß in der Doucet-vente letzten Sommer nur 15 Watteau-Blätter waren und wenn man sich entsinnt, welche Preise sie brachten, beginnt man die phantastisch klingende Ziffer des Einkaufpreises für die ganze Sammlung zu begreifen.

Von Rembrandt 78 Zeichnungen, darunter besonders geistreiche und besonders bedeutende! Dann Claude Lorrain mit einer langen Reihe wundervoller Kompositionen. Dürer mit drei echten Zeichnungen, der jüngere Holbein, von dem fast nie etwas auf den Markt gekommen ist, mit mehreren großen Porträtstudien. Schließlich herrliche Entwürfe von Gainsborough und von Reynolds und einzelne vortreffliche Dinge von italienischen Malern. –

❀

Vom Verkauf der Sammlung Albert Jaffé, Hamburg, bei *Rud. Lepke* notieren wir folgende Preise:

Georg Romney zugeschrieben: Miss Blair, 4100 M.; Sir W. Buchey: Frauenbildnis 4450 M.; J. Reynolds: Mutter und Kind 5300; Carlo Cignani: Madonna mit Kind 4500 M.; Josef Israels: Fischermädchen in den Dünen 8450 M. Dieses waren die höchsten Preise, die erzielt wurden. Daneben figurieren eine Menge fast unwahrscheinlich kleiner Preise. Es ist eben ein eigen Ding mit deutschen Sammlungen. Gesamtergebnis 120950 M.

Die Versteigerung der Sammlung J. Friedländer, Hamburg bei *Rudolf Lepke* brachte folgende bemerkenswerte Preise:

E. von Gebhardt: Gruppe aus der Bergpredigt, 4900 M.; L. von Kalckreuth: Kinderszene, 3800 M.; Franz v. Stuck: die Traube, 5850 M.; G. Courbet: Landschaft, 6400 M., Landschaft, 6300 M.; Seestück (Abbildung im Oktoberheft) 13400 M.; U. Hübner: Seestück 3400 M.; zwei Landschaften 4300 und 4150 M.; M. Liebermann, Schafe (Studie) 3100 M., Pferdestudie 3000 M., auf dem Felde (Studie) 2400 M.; W. Trübner: männliches Bildnis (Abb. im Oktoberheft) 5650 M., Landschaft 4600 M., Damenporträt, 7800 M; L. Corinth: Mutterglück 4500 M.; Fr. v. Uhde: Waldlandschaft, 5000 M.; F. Hodler: Weibliches Bildnis 3800 M., drei Landschaften 3600 M., 4700 M. und 9400 M., Tänzerin 7950 M.; Cuno Amiet: Winter 1050 M.: Gesamtresultat 219695 M.

Vom 3. bis zum 7. Dezember kommt bei *Rud. Lepke* die Sammlung Gieldzinski, Danzig, unter den Hammer. Sie enthält alte Danziger Kunst: Möbel, Spiegel, Standuhren, Holzschnitzereien, Arbeiten in Marmor, Elfenbein, Wachs usw., Fayencen, Steingut, Glas, Arbeiten in Metall, Silber, Email, Fächer, Porzellan, Miniaturen, Stiche und vieles andere.

KÖLN

Bei *Math. Lempertz* (Haustein & Söhne) wird am 11., 12. und 13. Dezember die Sammlung Carl Roettgen, Bonn versteigert, die Holzskulpturen, Möbel und kunstgewerbliche Arbeiten des 13.–17. Jahrhunderts umfaßt. Paul Clemen schreibt unter anderm im Vorwort des gut ausgestatteten Katalogs über diese Sammlung folgende Sätze:

„Es ist die letzte grosse rheinische Kollektion in privatem Besitz, die ihren Schwerpunkt in der westdeutschen Kunst findet, nachdem die Sammlung Moest der vielbeneidete Besitz des Aachener Suermondt-Museums geworden ist und nachdem Alexander Schnütgen in hochsinniger Weise seine aufgestapelten Schätze der Stadt Köln übergeben hat.

..... Auf den öffentlichen Auktionen in Westdeutschland, in Holland, Belgien, Frankreich war der Bonner Sammler ein ziemlich häufiger Gast aber nur zögernder Käufer. Seine Liebhaberei war es, die Kunstwerke selbst draussen aufzuspüren, in den ersten Jahrzehnten in den Kirchen und Schlössern zumal Westfalens und Süddeutschlands, später bei den kleinen Händlern und Liebhabern. Monatelange Fahrten führten ihn durch ganz Norddeutschland bis Danzig hin und durch Franken, Schwaben und Bayern; vor allem aber hat er Westfalen und die Rheinprovinz, die er schwärmerisch liebte, immer wieder durchwandert, am Niederrhein war ihm fast jedes Dorf, jede Kirche bekannt. Dass er lieber kleine Preise zahlte als grosse, teilte er mit allen Sammlern, die zugleich gute Hausväter waren. – In den letzten Jahrzehnten, da klug gemehrter Reichtum es ihm gestattete, ganz seiner Sammelleidenschaft nachzugehen, hat er es aber nicht gescheut, auch ungewöhnliche Aufwendungen zu machen, wenn es galt, ein ausserordentliches Stück in seine Sammlung einzureihen ......“



CH. FR. DAUBIGNY, DER ABEND
METROPOLITAN MUSEUM, NEW YORK

CHRONIK

KLEINES SKIZZENBUCH

VON CHR. MORGENSTERN

Es ist mit Landschaften wie mit Menschen, man lernt sie nie aus. Jeder und jede vermögen unter Umständen alle Phasen von der ärmlichsten Hässlichkeit bis zur lebensvollsten Schönheit zu durchlaufen.

❋

Mir gegenüber liegt ein Haus im Morgenschatten. In einem seiner Fenster im zweiten Stock scheint jemand zu lehnen. Unheimliche Lebendigkeit eingebildeter Personen! Kein lebendiger Mensch könnte mir einen so intensiven Eindruck von Leben geben, wie diese meine Vorstellung von einem Menschen dort, der doch in Wirklichkeit nur ein Kissen oder sonst ein Gegenstand ist und mir dabei die Tatsache seiner Nichtexistenz nicht einmal verschweigt.

❋

Dunkelblau gekleidete kleine Mädchen auf grünen Matten — eine beinahe tragische Wirkung.

❋

Ein dunkelblauer Lampion, innen von einer Kerze erleuchtet, gegen den Nachthimmel. Vision eines geisterhaften Planeten in nächtlicher Dämmerung.

❋

Warum erfüllen uns Gräser, eine Wiese, eine Tanne mit so reiner Lust? Weil wir da Lebendiges vor uns sehen, das nur von aussen her zerstört werden kann, nicht durch sich selbst. Der Baum wird nie an gebrochenem Herzen sterben und das Gras nie seinen Verstand verlieren. Von aussen droht ihnen jede mögliche Gefahr, von innenher aber sind sie gefeit. Sie fallen sich nicht selbst in den Rücken, wie der Mensch sich mit seinem Geist, und ersparen uns damit das wiederholte Schauspiel unseres eigenen zwiespältigen Lebens.

❋

Bemerke, wie die Tiere Gras und Kraut abrupfen. So gross ihre Mäuler auch sein mögen, sie tun der Pflanze selbst nichts zu Leide, entwurzeln sie niemals. So handle auch der starke Mensch gegen alles, was Natur heisst, sein eigenes Geschlecht voran. Er verstehe die Kunst, vom Leben zu nehmen, ohne ihm zu schaden.

❋

(Nach einer Bemerkung Spittelers: „Alle Wassergötter haben eine Neigung ins Komische zu fallen") —:

Einen Wassergott schaffen, der das Meer in seinem ganzen restlosen Ernst verkörpert.



Im Sinne Fechners. Die Landschaftsmalerei der letzten Jahrhunderte — ein weiterer Schritt der Erde zur Erkenntnis und Liebe ihrer selbst.



KARL SCHUCH. STILLEBEN (KÄSE UND OBST)
AUSSTELLUNG AUS KÖLNER PRIVATBESITZ. MUSEUM WALRAFF-RICHARTZ

Karl Haider †.

Im sechsundsechzigsten Jahre ist der Maler Karl Haider in Schliersee gestorben. Er war ein Maler, der tiefer noch als Thoma im eklektizistisch Altdeutschen steckte. Das Zeichnerische des späten Leibl hat er auf die Landschaft übertragen und ein System daraus gemacht. In seinen bayrischen Gebirgsbildern ist ein Umwenden der Entwickelung zu einem neuen landschaftlichen Nazarenertum. Doch steht hinter dieser neuen, vom Leiblstil abgeleiteten Begriffskunst ein feiner und wertvoller Mensch. Eine Art Mörickenatur, die immer etwas idyllisch Adagiohaftes ausdrücken wollte. Die Bilder Haiders sind eigentlich nur kolorierte Zeichnungen; aber sie sind trotzdem von einem, der Leibl kannte und verstand. Darum ist es bezeichnend, dass der eigentlich recht unmodern malende Haider von der Sezessionsbewegung erst recht zur Geltung gebracht worden ist. Es war die lautere und tüchtige Persönlichkeit und der vortreffliche Handwerker, was die Modernen veranlasste diesem stillen Süddeutschen einen Ehrenplatz zu geben und was seinem Namen auch fernerhin einen guten Klang bewahren wird.



Wie eine Galerie moderner Kunst entsteht.

Die Galerieverwaltung einer westdeutschen Kunststadt sucht einen Direktor für ein Museum moderner Kunst. Bevor sie ihn aber noch hat, bevor also ein Sammelprinzip schon aufgestellt ist, beginnt sie Bilder aufzukaufen. Sie wählt dazu den Weg in Tageszeitungen zu inserieren: wir kaufen Kunstwerke, Interessenten mögen sich melden usw. Die Simplizität dieses Verfahrens ist überwältigend. Wir zweifeln nicht, dass bald eine Mustergalerie zusammengekauft sein wird — die der berühmten westdeutschen Kunststadt durchaus würdig ist.



Alt gegen Pauli.

Der Beleidigungsprozeß, den der Mannheimer Rechtsanwalt Alt gegen den Direktor der Bremer Kunsthalle angestrengt hatten und der eine Art von Duell zwischen zwei Kunstparteien geworden ist*, wurde dieser Tage zugunsten Paulis entschieden. Es scheinen demnach doch die Zeiten des bekannten Whistlerprozesses vorüber zu sein.



Handel und Händler.

Die Ausführungen von J. Meier-Graefe über „Handel und Händler“ werden erst im Januarheft fortgesetzt.



Nachtrag.

H. O. Schaller schreibt uns: Der Text zu dem in dem Oktoberheft reproduzierten Stuttgarter Bilde von Em. Leutze ist durch ein Versehen weggeblieben. Die anmutige Porträtgruppe (Seite 33) übertrifft an farbiger Schönheit und dekorativer Pracht, die auf der Jahrhundert-

* „Kunst und Künstler“, Jahrgang X, Seite 518.

ausstellung gezeigten Einzelbildnisse dieses 1816 in Schwäbisch-Gmünd geborenen Malers, der bekanntlich schon als Junge nach Amerika gekommen ist und dort bei einem Reynoldschüler gelernt hat. Leutze hat das grossformatige Bild, das englische Grazie und schwäbische Biederkeit vereint, im Jahre 1844 auf der Rückreise von Italien in Göppingen gemalt. Dass er in der Stuttgarter Sammlung nicht vertreten ist, darf nicht wundern; der Direktor dieser Galerie hasst nämlich die „Geschichte“ und halt es deshalb nicht für nötig, die vor nunmehr sechs Jahren in Berlin gestellten Aufgaben und Anregungen irgend zu verfolgen oder gar zu erweitern. Es wird gelegentlich noch über eine ganze Reihe von Malern des neunzehnten Jahrhunderts zu berichten sein, die zwar schwäbische Künstler waren, aber in der Landesgalerie trotzdem gar nicht oder nur ungenügend vertreten sind.

Protest gegen die Verunstaltung Potsdams.

Nach einem Vortrag Fritz Rumpfs, der etwa das enthielt, was dieser Künstler in diesen Heften bereits vor längerer Zeit gesagt hat, beschloss neulich die Vereinigung Berliner Architekten eine energische Propaganda, damit in Potsdam in letzter Stunde noch ein Ortsstatut geschaffen wird, das die Verschandelung der schönen alten Häuser (Umbauten, Ladenausbrüche, Reklameschilder usw.) zu verhindern imstande ist. Die Staatsbehörden stehen, wie es scheint, diesen Bestrebungen sympathisch gegenüber, es ist wieder, wie fast überall, die Stadtverwaltung und die Bürgerschaft, die das ihr anvertraute Gut nicht zu schützen vermag gegen den Andrang eines nicht kulturell organisierten Geschäftssinnes.

Berliner Sezession.

In der Berliner Sezession gehen wunderliche Dinge vor sich. Der Kunsthändler Paul Cassirer ist ersehen worden im Januar Präsident zu werden. Lovis Corinth hat — doch wohl infolgedessen — sein Amt als Präsident niedergelegt. Da die Sachlage bei Schluss der Redaktion noch nicht geklärt ist und da wir an dieser Stelle nur Endgültiges sagen möchten, so werden wir über den Beschluss, über seine voraussichtlichen Folgen und über die ganze Lage in der Berliner Sezession im nächsten Heft, gelegentlich einer Würdigung der schönen Herbstausstellung dieser Künstlervereinigung, ausführlich sprechen.

Anleitungen zur Bücherwahl.

Aus der verwirrenden Zahl von Kunstpublikationen notieren wir vor dem Weihnachtsfest einige der uns wertvoll scheinenden Werke, die im vergangenen Jahr erschienen sind, um dem einen oder dem anderen Leser die Wahl zu erleichtern.

Unter den gelehrten Untersuchungen über alte Kunst, denen zum Teil Reproduktionen von Kunstwerken beigegeben sind, verdienen besonderen Hinweis Winckelmanns „Geschichte der Kunst des Altertums“, neu herausgegeben (Meyer & Jessen), Patzaks „Renaissance- und Barockvillen in Italien“ Band I. (Klinkhardt & Biermann), „Wilhelm Bodes Bronzestatuetten der Renaisance“, W. Bombes „Geschichte der Peruginer Malerei“ Maria Grunewalds „Kolorit in der Venezianischen Malerei“ (alles bei Bruno Cassirer). Wickhoffs „Römische Kunst“ (Meyer & Jessen), Heinrich Bulles „Der schöne Mensch im Altertum“, mit 320 Bildtafeln (Hirths Verlag). Kurths „Mosaiken von Ravenna“, Buschers „Griechische Vasenmalerei“, Worringers „Altdeutsche Buchillustrationen“ (alle bei R. Piper & Co.) und Rintelens „Giotto und die Giottoapokryphen“ (Georg Müller).

Zahlreich sind illustrierte Essays über neuere Kunst. Über Architektur unterrichten Lichtwarks „Deutsche Königstädte“, II. Auflage, W. C. Behrendts „Die einheitliche Blockfront als Raumelement im Stadtbau“, „Riesenfeldts Biographie“ von Fr. W. Erdmannsdorff, K. Schefflers „Architektur der Grossstadt“ (alle bei Bruno Cassirer) und Fritz Hoebers Monographie über Peter Behrens (G. Müller & E. Rentsch). Von neuer Malerei handeln Meier-Graefes Bücher über Manet, Corot und Marées (kleine Ausgabe), Schefflers Liebermannmonographie, zweite Auflage (alle bei R. Pieper & Co.), Schurs Büchlein über Rudolf Töpffer (Bruno Cassirer), Verhaerens Rembrandtbuch (Insel-Verlag) und Tschudis gesammelte Schriften (Bruckmann & Co). Als wertvolle Äußerungen von Künstlern über sich und die Kunst (auch Briefe, Tagebücher und dergleichen) seien empfohlen August Rodins Gesprächen mit Gsell „Die Kunst“ (Rowohlts Verlag), Fiedlers schöne Schriften (R. Piper & Co.), J. Burkhardt Briefe an einen Architekten (G. Müller & E. Rentsch), Delacroix' literarische Werke, von Meier-Graefe herausgegeben (Insel-Verlag), Rethels Briefe (Bruno Cassirer), Anselm Feuerbachs Briefe in Auswahl und Henriette Feuerbachs Briefe (Meyer & Jessen).

Abhandlungen mehr kunstpädagogischen Charakters enthalten die Jahrbücher des Instituts Jaques Delcroze, die Publikationen des Werkbundes (Eugen Diederichs) und Waetzolds „Einführung in die bildenden Künste“ (F. Hirth & Sohn).

Die wichtigsten Mappenwerke und reicher illustrierten Bücher sind wohl „Das französische Sittenbild des achtzehnten Jahrhunderts im Kupferstich“ herausgegeben von C. Gurlitt (J. Bard), die von O. Fischel und M. v. Boehn herausgegebene „Mode“ (F. Bruckmann & Co.), die van Gogh-Mappen (R. Piper & Co.), eine Lithographienfolge E. Barlachs und R. Grossmanns (Paul Cassirer), „Barock und Rokoko“ (Jul. Hoffmann), die gross angelegten Faksimile Reproduktionen nach Raffaels Zeichnungen (G. Grote), das Theaterbuch Karl Walsers, Slevogts Lithographiertes Skizzenbuch (Bruno Cassirer), eine Folge von Reproduktionen nach Werken Woldemar Röslers (E. W. Tieffenbach) und die von Uhde-Bernays besorgte Feuerbachmappe (Verlag Hanfstaengl).

Eine besondere Erwähnung verdient endlich auch das von M. Thieme herausgegebene erste zuverlässige „Allgemeine Lexikon der bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart" (E. A. Seemann). Es liegen freilich erst wenige Bände dieses sehr umfangreich geplanten Werkes vor.

❦

Thieme, Ulrich. Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. V. Band. (Brewn—Carlinger) Leipzig, E. A. Seemann 1911.

Das Vorwort des vor kurzem erschienenen V. Bandes des Lexikons der bildenden Künstler kündigte zwei wichtige Veränderungen im äusseren und im inneren Betriebe des grossen Unternehmens an. Das Werk ist aus dem Engelmannschen Verlage in den von E. A. Seemann in Leipzig übergegangen, dessen langjährige Erfahrungen gerade auf diesem Gebiete der Arbeit sicher sehr förderlich sein werden. Ferner ist Professor Becker von der Leitung zurückgetreten, so dass Professor Thieme von nun an allein die Redaktion führen wird. Die Verdienste der Begründer und Leiter des neuen Lexikons sind allseitig und häufig anerkannt worden. Es scheint mir aber dennoch nicht überflüssig zu sein, bei dieser Gelegenheit die aufopfernde Arbeitsfreudigkeit und Ausdauer besonders Professor Thiemes, dessen liebenswürdige Geduld und redaktionelle Geschicklichkeit wohl von jedem Mitarbeiter des Werkes bewundert worden ist, rühmend hervorzuheben. Nicht weil die Person des Lobes bedürfte, sondern weil diese seltenen Eigenschaften des selbstlosen Leiters ebenso wie die Mittel und das Ansehen des Verlages die Gewähr dafür bieten können, dass das Unternehmen so vorzüglich und schnell als möglich weitergeführt werden wird. Nichts kann dem Erfolge eines solchen, naturgemäss eine lange Zeit erfordernden Werkes schädlicher sein als der Zweifel an der Wahrscheinlichkeit oder gar an der Möglichkeit seiner Fertigstellung in absehbarer Zeit. Der Umfang der ersten drei Buchstaben des Alphabets könnte freilich den Abschluß in eine graue Zukunft zu rücken scheinen, wenn wir nicht aus der Erfahrung wüßten, dass diese drei ersten Buchstaben unverhältnismässig reichhaltiger sind als alle folgenden, mit Ausnahme des S. In dem grossen alphabetischen Autorenkatalog der Kgl. Bibliothek zu Berlin z. B. füllen die Buchstaben A bis C mehr als 300 Bände von ungefähr 1400. Sie enthalten also nicht den 8., sondern mehr als den 5. Teil des ganzen Stoffes. Zu beachten ist auch, dass dank dem grossen Fleisse des verstorbenen Laban und vor allem durch die jahrelange vorbereitende Thätigkeit Thiemes und Beckers die grundlegenden Vorarbeiten so weit geführt sind, ihre Vervollständigung so gut und sicher organisiert ist, dass die Ausarbeitung der einzelnen Artikel durch die zahlreichen Mitarbeiter und durch das Bureau ohne Unterbrechung verhältnismässig rasch fortschreiten kann. Das System der Arbeit ist so festgelegt und unter den Augen des kenntnisreichen und umsichtigen Leiters ein Stab von tüchtigen jüngeren Redakteuren herangebildet worden, die die Zukunft des Unternehmens in dieser Beziehung so viel als möglich von der einzelnen Person unabhängig machen. So tritt das Werk, das sich bald unentbehrlich gemacht haben wird, mit den besten Aussichten in die neue Phase seines Daseins. Der VI. Band ist für den Februar angekündigt worden, dem die weiteren in noch kürzeren Zwischenräumen als bisher folgen sollen. Paul Kristeller.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Hand- und Inschrift-Alphabete von Edward Johnston mit 5 Tafeln. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Friedrich Freksa, Phosphor. Mit 25 Zeichnungen von Emil Preetorius. Georg Müller, München 1912.

B. Haendcke, Entwicklungsgeschichte der Stilarten. Ein Handbuch mit 360 Abb. Verlag Velhagen & Klasing, Leipzig 1913.

Robert Michel, Fahrten in den Reichslanden. Bilder und Skizzen aus Bosnien und der Herzegovina. Mit 25 Zeichnungen von Max Bucherer.

M. Schröter, Michelangelo. Im Xenien-Verlag, Leipzig 1913.

Allerlei Geister. Gedichte und Erzählungen von August Kopisch. Mit Bildern von Rolf von Hoerschelmann. Martin Mörickes Verlag, München.

Möbel, ein Handbuch für Sammler und Liebhaber von Robert Schmidt, mit 189 Abbildungen. Berlin, Rich. Carl Schmidt & Co.

Geheimnis und Offenbarung der Schönheit, von Karl L. Swoboda. Carl Dunckers Verlag, Berlin.

Der Maler Frank Buchser, von Jules Coulin, bei Helbing & Lichtenhahn, Basel 1912.

ELFTER JAHRGANG. DRITTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 16. NOVEMBER. AUSGABE AM 1. DEZEMBER NEUNZEHNHUNDERTZWÖLF
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



KARL WALSER, STUDIE. ZEICHNUNG



NOTIZEN ÜBER DEUTSCHE ZEICHENKUNST

25. AUSSTELLUNG DER BERLINER SEZESSION

VON

KARL SCHEFFLER


WALTER KLEMM, HOLZSCHNITT ZUM „FAUST"

Bis in die Mitte des neunzehnten Jahrhunderts war das Zeichnen deutscher Künstler eine Verherrlichung der Natur und des Lebens. Die Kunst war sanguinisch gläubig. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts kam dann, neben der das neue Reich gründenden Realpolitik, in der Zeichenkunst die konstatierende Darstellungsweise auf. Das Künstlerische wurde materiell begriffen. Mit dem zwanzigsten Jahrhundert endlich hat sich ein Zeichenstil durchgesetzt, den man als ein Glossieren der Natur bezeichnen kann. Die Zeichenkunst ist skeptisch geniessend. Es scheint, als ob dieser letzte Stil, der Stil unserer Tage, Wertvolleres und Selbständigeres hervorbringt, als der zart verherrlichende Nazarenerstil oder als der phantasielos derbe Realistenstil der Gründerjahre. Die Zeichner von heute sind geistiger und phantasievoller als die der vorigen Generation, und sie sind physisch gesünder als die Nazarener und Klassizisten. Lebendige Skepsis ist stets gesund; und eine zum Geistigen drängende Gesundheit ist immer auch idealistisch gesinnt. Darum ist unsere neue Zeichenkunst zugleich voller Realismus und voller künstlerischer Einbildungskraft. Moderne Menschen stellen sich in ihr mit Hilfe der Natur selbst dar. Glossen über das Urewige werden zu Selbstbekenntnissen.

*



LOVIS CORINTH, DIE REKONVALESZENTIN. ZEICHNUNG

Strich der eiligen Erregung, die charakteristische Handschrift. Man vergleiche in dieser schönen Herbstausstellung der Sezession, wie Menzel zeichnete und wie Liebermann zeichnend schreibt. Menzel ist halb noch einer aus der vorigen Generation und halb schon ein Moderner. Er konstatiert und glossiert zur gleichen Zeit. Liebermanns Zeichnung aber ist schon reine Naturglosse. Die beiden sind ein wenig wie Vater und Sohn. Wo Menzel am besten, am freiesten ist, macht er sich vom akademischen Naturalismus frei und gerät in ein geistreiches Kritzeln, das ein Systematiker impressionistisch nennen könnte.

❊

Im epigrammatisch kurzen Glossieren zeigen die modernen Zeichner deutlich ihre Temperamente, ihre Eigenart und ihr Gefühlsleben. Sie alle sind sich ähnlich von seiten einer sanguinisch stürmenden Skepsis, von seiten eines produktiv machenden Zweifels, von seiten des Stils der Zeit; zugleich zeigt sich aber eben in der Temperamentsäusserung auch ihre Verschiedenheit mit aller Deutlichkeit. Sie sind sich darin einig, dass sie alle die Idee an sich und den idealistischen Stoff vermeiden, dass sie mit Vorliebe soziale Tiefen aufsuchen, dass sie am liebsten dem Neutralen Züge ewiger Gültigkeit abzuringen suchen und dass sie sich mehr an das Dunkel des Lebens halten als an himmlische Helle; sie unterscheiden sich aber sehr stark der Art nach, wie sie die Lebensstoffe dann glossieren. Die Künstler sind einander verwandt wie von seiten der Rasse und verschieden wie Individuen. Sie alle halten der Natur einen Spiegel vor und spiegeln sich doch zugleich auch selbst im Spiegel der Natur ab.

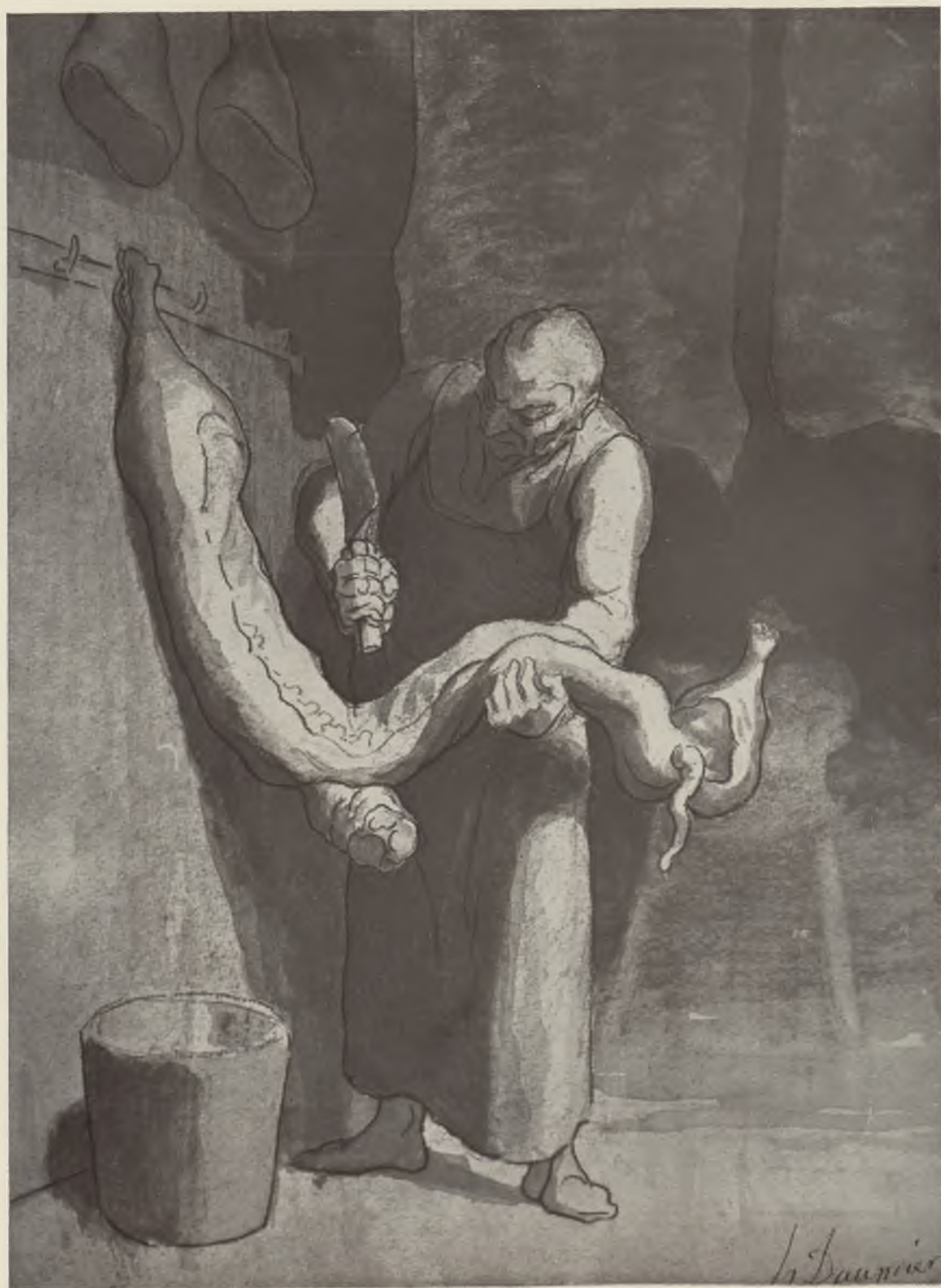
❊

Liebermanns Naturglossen werden zu Formulierungen des Kosmischen. Er notiert die Bewegung in der Natur, das was sich kosmisch um uns her und in sich selbst regt. Er enthüllt sich in seinen Zeichnungen, Radierungen und Lithographien als ein Künstler, dem das die Vision erzeugende

Wie die Geistesstimmungen dieser drei Geschlechter in der deutschen Zeichenkunst deutlich unterschieden werden, so sieht man mit einem Blicke auch drei verschiedene Techniken vor sich. Künstlerischer Geist und künstlerische Technik durchdringen sich ja stets bis zur Identität. Die Zeichenkunst der Nazarener war ausführlich, eingehend und ornamental verschönernd; das Zeichnen der Alltagsrealisten war genau, geschwätzig und prosaisch gewissenhaft; die Griffelkunst der Neueren ist kurz, knapp, im Flüchtigen erschöpfend, pointierend und charakterisierend. Zuerst herrschte der schöne, der kalligraphische Strich, sodann kam der akademisch routinierte, der unpersönliche Strich auf, und jetzt herrscht der rücksichtslose Strich, voll geistreicher Roheit, der



HONORÉ DAUMIER, DER KUPFERSTICHLIEBHABER. AQUARELL



HONORÉ DAUMIER, EIN FLEISCHER. AQUARELL

philosophische Wundern vor den Erscheinungen selbstverständlich und etwas Alltägliches geworden ist. Er sucht — um Lessing zu variieren — zu „malen sich die intellektuelle Natur — wenn es eine giebt — das Bild dachte, ohne den Abfall, welchen der widerstrebende Stoff unvermeidlich macht". Er überträgt dieses Wollen auf ein so starkes Talent neben ihm, wie Corinth es ist, oder auf die nächste Generation, wie die charaktervollen Zeichner W. Rösler und Th. von Brockhusen sie doch so deutlich da, dass man den nachempfindenden Talenten mit Hilfe einer Niveauskala nach Zahlenwerten fast den Platz anweisen könnte. Oppler und die Gebrüder Hübner, Fritz Rhein und von Kardorff sind hier zu nennen. Es ist für sie bezeichnend, dass ihre Naturglossen ihnen nicht ganz von Herzen kommen. Sie möchten lieber viel ausführlicher sein als sie es sind; sie möchten mehr konstatieren als ihre Einsicht es ihnen zu thun erlaubt.

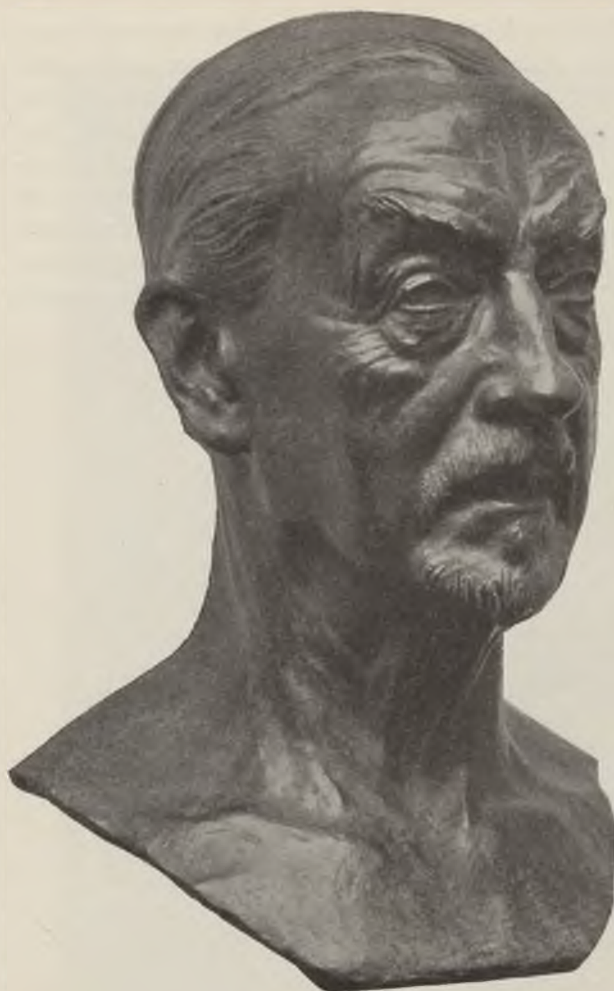


MAX BECKMANN, CAFÉ. LITHOGRAPHIE

repräsentieren. Kosmisches Allgefühl erstreben diese Zeichner. Sie wollen von den inneren, von den bleibenden Notwendigkeiten der Objekte das Gesetz der Darstellung empfangen.

Man sieht es immer gleich, wo sich die weniger Empfindungskräftigen den elementarischen Naturen anschliessen, überzeugt von seiten der Einsicht, fähig von Seiten des Geschmacks aber mehr rezeptiv als ursprünglich. Es drückt sich das in der Anschauungskraft aus, im Willen, der im Strich sichtbar wird, es ist als Stimmung, unbeweisbar, aber

Zwei starke Temperamente sind unter denen, die das Leiden der menschlichen Natur in der Gesamtnatur sich widerspiegeln sehen und die es pathetisch romantisch bezwingen wollen. Barlach und Beckmann neigen beide zur Tiefsinnigkeit, beide sind vom Geiste Dostojewskijs berührt. Sie sehen die menschliche Leidensbestialität und den Gekreuzigten dahinter. Sie leiden mit, wollen aber auch das Heroische. Dadurch kommt in die Kurzschrift ihrer Graphik eine bis zur Krankhaftigkeit heftige Angestrengtheit. Barlach zeigt Lithographien, die eigentlich Entwürfe für Holzplastiken sind,



FRITZ KLIMSCH, BILDNISBÜSTE. BRONZE

während diese Holzplastiken dann wieder wie Ausgeburten einer mystisch erregten Dichterphantasie, einer von der Bühne absehenden Dramatikerphantasie erscheinen. Beckmann zeigt Blätter, in denen ein delacroixartiger Furor sich einer letzten Endes noch nicht persönlich gewordenen Handschrift bedient.

❊

Zeichner wie Th. Th. Heine und Gulbransson, die für eine ganze Gruppe verwandter Talente dastehen, haben aus der Glosse konsequent die Karikatur abgeleitet. Dass alles Glossieren der Natur, je ernster und leidenschaftlich ergründender es betrieben wird, irgendwie das Groteske erzeugen muss, liegt auf der Hand. Karikaturisten, wie diese beiden, haben aus dem Grotesken nun eine Spezialität gemacht. Ihre Produkte stehen künstlerisch auf bedeutender Höhe. Ihre schlagenden Karikaturen sind wie Formeln, die ein Vielerlei auf den kürzesten Ausdruck bringen; in ihrem Lachen ist ein tiefer Ernst und in ihren Linienquintessenzen ist kultivierter Geschmack. Freilich darf man ihre Karikaturen nicht unmittelbar mit den altmeisterlich gross erscheinenden Blättern Daumiers vergleichen, der ein Stammvater des modern Grotesken überhaupt ist und von dem diese Ausstellung prachtvolle Proben zeigt. Daumiers Lebensglossen haben eine nahezu alttestamentarische Kraft.

❊

Daneben zeigt sich eine Gruppe, die der Skepsis und Ungewissheit müde wird, eine Gruppe neuer Verherrlicher. Da man nur mit Hülfe der schönen Linie verherrlichen kann, so sind dieses zugleich die Dekorativen. Dekorative, die hier das Fresko und dort nur das Typographische wollen. Sie suchen eine neue Schönschrift, doch eine solche, die durch die Welt des Charakteristischen, des bedeutend Hässlichen praktisch hindurchgegangen ist. Hodler sucht in dieser Weise wieder die singende Linie und auch der junge Pechstein thut es in seiner freilich halb kunstgewerblichen Weise. Zwei neue Nazarener aus ganz verschiedenen Lagern, die im modernen Realismus gesund bis zur Derbheit geworden sind. Als Radierer eines Zyklus von Blättern zu Mozarts „Don Juan“ verherrlicht Meid dann mit Mitteln der Modernen und mit einer opernhaften reichen Phantasie und Technik das Leben. Walser thut es mit zartschmeichelnden Zeichnungen. Pascin endlich, von dem die Ausstellung vieles bringt, unternimmt sogar das Wagnis, das Milieu Pariser Bordelle mit watteauhafter Grazie und verführerisch anmutigen Malermitteln zu verherrlichen. Doch gelingt es ihm nicht, im Betrachter die Lust, die seine reizende Form und die Unlust, die sein ekler Stoff erregt, zu versöhnen.

❊

Die neutralen Naturen, die halb mitgezogen werden und halb widerstreben, sind in dieser Ausstellung neuer deutscher Zeichenkunst, wie überall, zahlreich. Sie wollen in der Regel alles zugleich: verherrlichen, konstatieren und glossieren. Darum glaubt man ihnen keine von allen drei Anschauungsarten. Ihre Tugenden liegen im Handwerklichen, im Soliden, in einer mehr oder weniger unpersönlichen Tüchtigkeit. Sie sind Vertreter des Lernbaren in der Kunst, bei ihnen ist das Talent mehr in der Hand als in der Seele.

❊



HONORÉ DAUMIER, DIE KRITIKER IM THEÂTRE FRANÇAIS. AQUAREL



WILHELM LEHMBRUCK, WEIBLICHE BÜSTE. STEINMASSE



RICHARD ENGELMANN, TRAUERNDE. STEIN

In eine andere Welt führen die Plastiken der Ausstellung. Die Skulptur muss absolut sein. Darum nimmt sie auch so leicht Züge klassizistischer Abgeschlossenheit an. Blickt man von Werken, wie Lehmbrucks oder Engelmanns lebendig ruhige und grossgesinnte Frauendarstellungen es sind, von den Plastiken Gauls und Kolbes und auch von den Studienzeichnungen der Bildhauer zur Graphik der Maler hinüber, so ist es wie wenn man neben einem festen Element ein flüchtiges und flüssiges sieht. Mehr denn je ist das Zeichnen heute eine Augenblickskunst; doch herrscht zugleich auf der ganzen Linie der Wille, im Augenblick immer ein dauerndes zu geben. Die philosophisch oder poetisch, bohèmehaft oder weltmännisch, schmerzlich oder lächelnd, pathetisch oder nüchtern vorgetragenen Glossen der Zeichner werden zu Lebensbekenntnissen einer Generation und einer Zeit.



MAX LIEBERMANN, NOORDWIJK. ZEICHNUNG

HANDEL UND HÄNDLER

III

VON JULIUS MEIER-GRAEFE

Rousseau.

Für Rousseau wurden zuweilen ähnliche Preise gezahlt. Er ist heute ebenso wie Millet etwas heruntergegangen. Die berühmte Allée des Chataigniers, die vom Salon von 1835 refusiert wurde, verkaufte Rousseau 1840 für einen sehr bescheidenen Preis an Paul Perier. Aus der Perierschen Sammlung gelangte das Bild in den Besitz des Herrn Worms de Romilly, von dem es Durand-Ruel 1866 zusammen mit dem Händler Brame für 10000 Fr. erwarb. Sie verkauften es mit einigem Nutzen noch im selben Jahre an Khalib Bey. Auf der Vente Khalib Bey 1868 kaufte es Durand-Ruel für 28455 Fr. zurück und verkaufte es im selben Jahre für 30000 Fr. an Madame de Carcano. Madame de Carcano soll wiederholt 500000 Fr. refusiert haben. Auf ihrer Vente im Jahre 1912 kaufte der Louvre das Bild für 270000 Fr.

Troyons Bilder wurden schon zu Lebzeiten des Künstlers gut bezahlt. Das grosse Gemälde „La vallée de Toncques" vom Jahre 1853 verkaufte Troyon an Gambert für 10000 Fr. Auf der Vente Davis brachte das Bild 12100 Fr.; auf der Vente Goldschmidt 1888 175000 Fr. Dann kam es an Durand-Ruel, der es von Bischofsheim für 160000 Fr. erworben hatte und kurz darauf an van Eeghen verkaufte. Nach der Liquidation von van Eeghen bot der Londoner Kunsthändler Obach durch Vermittlung der Kunsthandlung Fritz Gurlitt das Bild Tschudi an zusammen mit zwei Gemälden Rousseaus und der „Medea" Delacroix'. In dem Lot figurierte der Troyon mit zirka 200000 Mark. Tschudi wurde vom Kaiser autorisiert, die Bilder zu kaufen, nachher durch bekannte Umtriebe desavouiert und musste seinen Abschied nehmen. Darauf wurden die beanstan-

deten Bilder von Berliner Liebhabern übernommen.

Den „Retour du Marché" kaufte Durand-Ruel direkt von Troyon für 4000 Fr. und verkaufte ihn mit Verdienst an den Comte d'Aquila, kaufte ihn einige Jahre später von Aquila für 14000 Fr. zurück und verkaufte ihn an einen anderen Sammler, kaufte ihn 1880 für 30000 Fr. wieder zurück und und verkaufte ihn an Féder, kaufte ihn zwei Jahre später von Féder zurück und verkaufte ihn an Fop Smit, kaufte ihn von Fop Smit für 100000 Fr. zurück und verkaufte ihn an Yerkes. Auf der Vente Yerkes 1910 brachte das Bild 60500 Dollar.

Corot.

Corot hält schon seit Jahren den Rekord der Preise, und zwar steigen noch heute seine Bilder. Während man früher nur die silberigen Landschaften mit Nymphen schätzte, von denen Chauchard zahlreiche Specimen dem Louvre zugeführt hat (der schon vorher genug von dieser Sorte besass), werden jetzt auch die höchsten künstlerischen Qualitäten des Meisters glänzend bezahlt, sowohl seine frühen Rombilder als auch die breitgemalten Landschaften von der Art der Thomy Thiéry-Bilder. Die verhältnismässig grösste Steigerung ist in den letzten sechs Jahren den Einzelfiguren zuteil geworden, die vorher noch verhältnismässig billig waren. Noch vor zehn Jahren wurden solche Bilder mit 10000 Fr. bezahlt und waren auch noch billiger zu haben.



MAX LIEBERMANN, BILDNIS DR. GOLDSCHMIDTS. RADIERUNG

„La Bacchante retenant l'amour" (l'oeuvre de Corot von Robaut—Moreau-Nélaton Nr. 1635) wurde im Jahre 1866 von Durand-Ruel für einige tausend Fr. direkt vom Künstler gekauft, brachte auf der Vente Secrétan 1889 56000 Fr. und wird heute auf 400000 Fr. geschätzt.

„L'Eglise de Marissel" (l'oeuvre de Corot Nr. 1370) kaufte Durand-Ruel 1868 von Corot für 1200 Fr. Vente Laurent-Richart 1873 15100 Fr. (zurückgezogen) Vente Laurent-Richart 1878 16850 Fr. an Mame in Tours. Vente Mame 1904 103100 Fr. an Moreau-Nélaton. Heute in der Sammlung Moreau im Louvre. „La Fête de Bacchus" (L'oeuvre de Corot Nr. 1637) 1866 für 6000 Fr. von Corot an Durand-Ruel. Vente Dana New York 1898 36000 Dollars.

„Le Matin" (L'oeuvre de Corot Nr. 1719) kaufte Durand-Ruel 1880 für 15000 Fr. Er verkaufte das Bild bald darauf an Fop Smit für 20000 Fr. 1892 kaufte er es von den Erben Fop Smits für 110000 Fr. zurück und verkaufte es gleich darauf an Yerkes für 120000 Fr. Vente Yerkes 1910 80500 Dollars.

„Le Lac" (L'oeuvre de Corot Nr. 1621) verkaufte Corot in den sechziger Jahren für 2000 Fr. an de Blériot, von dem das Bild an Gavet kam, der es um 1880 für 15000 Fr. an Durand-Ruel verkaufte. Durand-Ruel an Brun. Von den Brunschen Erben erwarb es Boussod für 200000 Fr. und verkaufte es für 250000 Fr. an Alexander Young in London. Von Young erwarb es vor einigen Jahren der Sammler Clark in New York für 510000 Fr.

„L'incendie de Sodome" (L'oeuvre de Corot Nr. 1097) Salon 1857, wurde Corot von Durand-



TH. TH. HEINE, ALBERT LANGEN. ZEICHNUNG

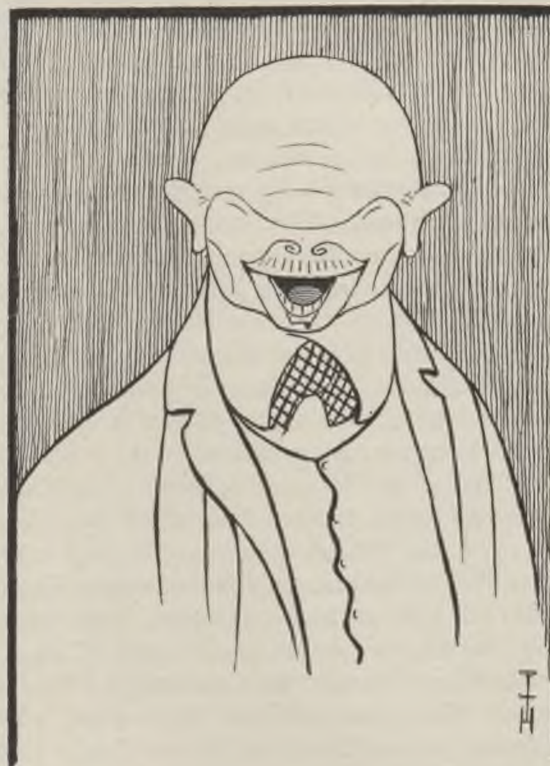
Ruel im Jahre 1872 für 14000 Fr. abgekauft. Durand-Ruel verkaufte das Bild dem Grafen Camondo für 20000 Fr., kaufte es in den neunziger Jahren für das Vierfache des Preises zurück und verkaufte es gegen 1898 für 100000 Fr. an Havemeyer. Heutiger Wert 500000 Fr.

„Le Concert" (L'oeuvre de Corot Nr. 1098) zog Corot auf seiner Vente von 1858 mit 1300 Fr. zurück und verkaufte es 1872 für einige tausend Fr. an Dupré. Auf der Vente Dupré 1890 wurde es für den Duc d'Aumale für 40000 Fr. erworben. Heutiger Wert 500000 Fr. (Museum von Chantilly).

Das berühmte Bild „Macbeth und die Hexen", der Wallace Collection kaufte Durand-Ruel im Jahre 1868 von Corot für 6000 Fr. Zwei Jahre darauf erwarb er eins der wertvollsten Werke des Meisters „La Toilette" (L'oeuvre de Corot Nr. 1180) für 10000 Fr. Desfossés kaufte es in den achtziger Jahren für 50000 Fr. Auf der Vente Desfossés 1899 wurde es mit 185000 Fr. zurückgezogen. Madame Desfossés hat vor einigen Jahren 650000 Fr. und im vorigen Jahre 800000 Fr. dafür ausgeschlagen. Ebenso hoch, wenn nicht noch höher, dürfte die „Compagnie de Diane" (L'oeuvre de Corot Nr. 1065) zu bewerten sein, die 1858 für 5000 Fr. für das Museum von Bordeaux gekauft wurde.

Courbet.

CourbetsBilder waren, bevor es zu dem verhängnisvollen Prozess wegen seiner Beteiligung an der Zerstörung der Vendômesäule kam, leidlich bezahlt, wenn auch nicht so hoch wie die Werke der Meister von 1830. Während seiner Verbannung entwertete er sie durch eine skrupellose Massenfabrikation, bei der er sich der Hilfe geringer Schüler bediente. In seinem Retiro in der Schweiz entstanden viele Bilder, die nur die echte Signatur von den zahllosen Fälschungen unterscheidet. Die Auktion der Hinterlassenschaft Courbets im Jahre 1881 hatte sehr mässige Resultate. Das wertvollste und grösste Gemälde „l'Atelier" brachte nur 21000 Fr. Es wurde damals von Haro erworben. Auf der Vente Haro 1897 kaufte Desfossés das Bild für 26500 Fr. und installierte es in seinem Hotel als Bühnenvorhang. Auf der Vente Desfossés 1899 wurde es mit 60000 Fr. zurückgezogen. Frau Desfossés hat seitdem sehr hohe Angebote ausgeschlagen und fordert 500000 Fr. „L'homme blessé", (Louvre) brachte auf der Vente Courbet 11000 Fr. Das teuerste Bild war der „Combat des cerfs" mit 41900 Fr. (Louvre). Die Summe der 33 Bilder,



TH. TH. HEINE, GULBRANSSON. ZEICHNUNG



TH. TH. HEINE, DER RATTENFÄNGER VON HAMELN. ZEICHNUNG

unter denen sich viele Hauptwerke befanden, betrug 251990 Fr. Das „Enterrement“, das auch in der Hinterlassenschaft figurierte, wurde dem Louvre von der Schwester Courbets geschenkt.

Von der durch Courbet selbst verschuldeten Entwertung haben sich die Bilder erst seit wenigen Jahren erholt. Bis etwa 1905 konnte man Courbets mittlerer Grösse für 1—2000 Fr. kaufen, und zu diesen Preisen gelangten damals Hunderte von echten und zweifelhaften Bildern auf den Markt, sehr viele nach Deutschland. Zu ähnlichen Preisen erwarb Weigand in München um diese Zeit mehrere Bilder seiner stattlichen Courbet-Sammlung zum Beispiel das Bildnis Rocheforts, das er Durand-Ruel mit zirka 1200 Fr. bezahlte. Auf der Vente Binant 1904 wurden die „Casseurs de pierres“ für 40000 Fr. für die Dresdner Galerie erworben. Das schöne grosse Stilleben mit dem Uhu kaufte Tschudi 1906 von Paul Cassirer für 20000 Mark. Für den grossen Courbet, der vor zwei Jahren dem Kölner Museum geschenkt wurde, erhielt Cassirer 45000 Mark. Vor kurzem gingen die „Desmoiselles de Village“ (Salon 1852) für 90000 Fr. in eine amerikanische Sammlung.



TH. TH. HEINE, FAMILIENSZENE. ZEICHNUNG

IV.

Die Impressionisten fingen sehr bescheiden an. Das lag in erster Linie an der Unpopularität ihrer Kunst, weiter aber auch an der ungünstigen Zeit ihres Auftretens. In den sechziger Jahren kümmerte sich niemand um sie, in den siebziger Jahren war aber der ganze Pariser Kunstmarkt sehr geschwächt. Unmittelbar nach dem Krieg wurde flott gekauft. Der Rückschlag kam



HANS MEID, RADIERUNG ZU MOZARTS „DON JUAN"
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

gegen 1873. Eine der schönsten Sammlungen kam auf der Vente Laurent Richart von 1873 zur Versteigerung. Sie enthielt viele Hauptwerke von Delacroix, Corot, Géricault und anderer Meister, im ganzen 62 ausschliesslich hervorragende Werke, die zusammen 1 398 000 Fr. brachten. Das teuerste Werk war ein Troyon mit 62 000 Fr.

Durand-Ruel, der als erster um 1870 mit wesentlichen Summen für die Impressionisten eintrat, kam nahe an den Ruin. Manet, Degas und Cézanne hatten bescheidene Mittel. Die anderen hungerten. Manet und Degas begannen ihre Rolle auf dem Kunstmarkt gegen 1870.

Manet.

Man findet Näheres über Manet auf dem Kunstmarkt in dem Anhang zu meinem vor kurzem erschienenen Buch über den Meister*; dort auch den Katalog der Auktion seines Nachlasses mit den Preisen. Hier das Schicksal einiger Hauptwerke:

Durand-Ruel machte 1872 seinen ersten und zwar gleich sehr bedeutenden Manet-Kauf und blieb mit den meisten Bildern viele Jahre sitzen, ohne Käufer zu finden. Auf der Vente Hochedé im Juni 1878 brachte die „Femme aux Cerises" (Duret Nr. 31), für die Durand-Ruel 2000 Fr. gezahlt hatte, 450 Fr., der „Toreador" (Duret Nr. 32), für den Durand-Ruel 1500, Hochedé 2000 Fr. gezahlt hatte, 650 Fr., die „Femme au perroquet" (Duret Nr. 88), für die Durand-Ruel 1500, Hochedé 2000 Fr. gezahlt hatte, 700 Fr., der „Mendiant" (Duret Nr. 95), Kaufpreis 1500 Fr., 800 Fr.; alles Hauptwerke, von denen heute keins unter 150 000 Fr. zu bewerten ist. Die Preise, zu denen Durand-Ruel 1872 gekauft hatte, waren im Durchschnitt mindestens doppelt so hoch. Er zahlte damals für 25 Gemälde 36 800 Fr. Darunter waren zum Beispiel die „Victorine Meurend en costume d'espada" (Duret Nr. 37) aus 1862, mit 3000 Fr. Mehrere Jahre später verkaufte er das Bild für 3500 Fr. an Faure. 1895 kaufte er es für zirka 10 000 Fr. zurück und verkaufte es später für 150 000 Fr. an Havemeyer in New York. „Le Christ aux anges" (Duret Nr. 54) figurierte in dem Kauf von 1871 ebenfalls mit 3000 Fr. und blieb bis 1906 im Besitz Durand-Ruels. Dann verkaufte er das Bild für 100 000 Fr. an Havemeyer. So ging es vielen anderen. Auf der Vente Manet, 1884, wurden die meisten Bilder für 500 bis 1000 Fr. verkauft. Den höchsten Preis, 5850 Fr., zahlte Manets Freund Chabrier für den „Bar aux Folies Bergère". Die wesentliche Preissteigerung

* Edouard Manet, bei R. Piper u. Co., München, 1912.



RUDOLF GROSSMANN, TIERGARTEN. AQUARELL

begann in den neunziger Jahren und wurde rapide seit 1900, dank der Beteiligung Deutschlands und Amerikas. Auf der Vente Chabrier im März 1896 wurde der „Bar aux Folies Bergère" mit 23000 Fr., „Skating" mit 10000 Fr. und der „Hase", der heute bei Doucet hängt, mit 1000 Fr. bezahlt. Zu ähnlichen Preisen erwarb in den neunziger Jahren Liebermann, zum grossen Teil durch Vermittlung Pächters, seine Manet-Sammlung. Das „Déjeuner sur l'herbe" (Duret Nr. 43) von 1863, das Hauptwerk der Jugend, kaufte Faure gegen 1878 von Manet für 3000 Fr. 1898 kaufte es Durand-Ruel von Faure für 20000 Fr. Es wurde 1899 in Berlin vergeblich von Paul Cassirer für 35000 Fr. angeboten. Moreau-Nélaton erwarb es 1900 von Durand-Ruel für 55000 Fr. Heute ist es im Louvre. Wert etwa 4—500000 Fr. Die „Olympia", das zweite Hauptwerk, wurde nach dem Tode Manets von einer Gruppe von Kunstfreunden für 10000 Fr. der Witwe abgekauft und dem Staate geschenkt. Heute im Louvre. „Dans la Serre" (Duret Nr. 251) verkaufte Manet an Faure für 4000 Fr. 1896 erwarb Durand-Ruel das Bild und verkaufte es in demselben Jahre für 22000 Fr. an Tschudi für die Nationalgalerie. Heute dürfte das Bild 150000 Fr. wert sein.



JULIUS PASCIN, SITZENDES MÄDCHEN. AQUARELL

Das „Déjeuner à l'atelier" (Duret Nr. 110) erwarb Faure von Manet für 3000 Fr. und verkaufte es 1894 an Durand-Ruel für 22500 Fr. Durand-Ruel verkaufte es 1898 für 35000 Fr. an Pellerin. Bei dem Verkauf der Pellerinschen Sammlung vor zwei Jahren durch das Konsortium Bernheim, Paul Cassirer und Durand-Ruel sicherte sich Tschudi das Bild für die Pinakothek zum Preise von 250000 Fr. Dies ist bisher der höchste für Manet gezahlte Preis.

„Nana" (Duret Nr. 217) wurde vom Salon 1877 zurückgewiesen. Dr. Robin kaufte das Bild bald darauf zu bescheidenem Preis und trat es später für 8000 Fr. an Durand-Ruel ab. Dieser verkaufte es dem berüchtigten Spekulanten Garnier für 15000 Fr. In der Vente Garnier 1894 kaufte Durand-Ruel das Bild für 9000 Fr. zurück und verkaufte es 1897 für 20000 Fr. an Pellerin. Nach dem Verkauf der Pellerinschen Sammlung erwarb Theo Behrens in Hamburg das Bild durch Vermittlung von Paul Cassirer für 150000 Fr.

Claude Monet.

Manet that viel für Monet und andere in engen Verhältnissen lebende Kameraden. Auf seine Veranlassung kaufte Faure viele Werke der Impressionisten. Auch Théodore Duret, der 1865 mit Manet bekannt wurde, stand Manet und seinen Genossen mit der Feder und der Börse bei. Der thatkräftigste war Herold Durand-Ruel. Im März 1875 veranstaltete er eine Auktion von Werken der Monet, Sisley, Renoir und Berthe Morisot. Es kam zu Skandalszenen. Die 20 Monet brachten 4650 Fr., die 20 Renoirs 2251 Fr., die 20 Sisleys 2455 Fr. und 12 Bilder der Berthe Morisot 2140 Fr. 1876 brachte eine ähnliche Vente von 45 Bildern der Renoir, Pissarro, Sisley und Caillebotte 7610 Fr., Auf der vorhin erwähnten Vente Hochedé im Juni 1878 wurde das bedeutende Frühwerk St. Germain l'Auxerois von Claude Monet, heute in der

Nationalgalerie, für 505 Fr. ersteigert. Tschudi zahlte 20 Jahre später 30000 Fr. dafür. Pauli kaufte 1906 von Paul Cassirer die lebensgrosse „Dame Verte“ Monets für 50000 Mk. für die Bremer Kunsthalle. Monet hat nie die Preise Manets erreicht. Die schlimme Produktion der letzten fünfzehn Jahre hat selbst den tüchtigen Werken des frühen Monet geschadet. Immerhin zahlt man heute für gute Bilder der siebziger Jahre 50000 Fr. und mehr. Der schöne „Pont d'Argenteuil“ in der Pinakothek wurde für 60000 Fr. verkauft.



WALDEMAR RÖSLER, LANDSCHAFT. LITHOGRAPHIE

Sisley steht etwas tiefer. Nur die besten Bilder nähern sich den Preisen Monets. Die „Inondation“ wurde auf der Vente Tavernier 1900 für 43000 Fr. zugeschlagen. Durchschnittsbilder sind für 10000 Fr. und billiger zu haben.

Am niedrigsten steht, abgesehen von Guillaumin, Pissarro. Reizende Bilder aus der besten Zeit, als Pissarro unter dem Einfluss Corots war, also um 1870, kosten noch heute 2—8000 Fr. Pauli hat für eine hübsche kleine Landschaft aus 1868 im Jahre 1906 500 Mark gezahlt; für die „Märzsonne“ (1875) im Jahre 1909 6000 Mark.

Renoir.

Über Renoirs Preise findet man einige Angaben in meinem Buch über Renoir. Der Preis für die „Lise“ war etwas höher als dort angegeben ist. Osthaus zahlte Cassirer 16600 Mark. Man zahlt jetzt auch schon für Hauptbilder der beiden letzten Jahrzehnte 50—80000 Fr. Manches Jugendwerk wird kritiklos überschätzt. So brachte in diesem Jahre das „Cabaret de la Mère Anthony“ auf einer Amsterdamer Auktion 115000 Fr. Renoirs Hauptwerke der siebziger Jahre dürften heute höher zu bewerten sein als die meisten Werke Manets.

Degas.

Die Degas-Preise sind ähnlich und waren bis vor zehn Jahren wesentlich höher als die Manet-Preise. Durand-Ruel zahlte gegen 1870 für die besten Pastelle, wie das Ballet aus „Robert der

Teufel", 4000 Fr. Jonides hat für dieses Pastell, bevor er es dem „South Kensington" überwies, 6000 Pfund ausgeschlagen. Die Preise blieben bescheiden bis nach 1880. Noch 1881 erstand Erwin Davis die „Danseuses roses" für 5000 Fr. Einzelne Amateure, namentlich Camondo steigerten die Preise, und in den neunziger Jahren zahlte man für ausgeführte Gemälde und Pastelle 30—50000 Fr. Doch brachten einzelne Hauptwerke schon damals 100000 Fr. und mehr. Seitdem sind die Preise beständig gestiegen. Vor einem Jahre wurde auf der Vente Alexis Rouart ein so unbedeutendes Bild wie „l'atelier de la modiste" mit 56000 Fr. plus 10 Prozent bezahlt. Der höchste Degas-Preis ist, soviel ich weiss, bisher 250000 Fr. Ihn erzielte 1908 in New York die schöne „Répétition de danse au foyer de l'Opéra".



LEOPOLD VON KALCKREUTH, ALTE HEXE. ZEICHNUNG

Cézanne.

Cézanne hat am längsten warten müssen. Ausser den Kameraden kümmerte sich bis in die achtziger Jahre hinein eigentlich niemand ernstlich um ihn. Der kleine Händler, der Père Tanguy, verkaufte gegen 1880 die Bilder in dem von Cézanne aufgegebenen Atelier des Bd. Montparnasse. Da standen sie stapelweise. Es gab nur zwei Preise. Die mittleren 40 Fr., die grösseren 100 Fr. Zu diesen Preisen kaufte Duret damals einige Bilder. Eins der schönsten kam auf der Vente Duret im Jahre 1894 unter Nr. 3 des Katalogs, mit dem Titel „Une route dans un village", unter den Hammer. Die Experten hatten es mit 300 Fr. angesetzt. Das war in den neunziger Jahren der Normalpreis, den wenige erleuchtete Kenner zahlten. Das Bild wurde von Claude Monet auf 800 Fr. getrieben. Und da niemand im Saale an den Ernst des Gebotes glaubte, erklärte auf Wunsch des Käufers der Commissaire priseur nach dem Zuschlag: „L'acquéreur de ce tableau est Monsieur Claude Monet." Damals fand Cézanne einen der klügsten Händler von Paris in Vollard. Dieser kaufte die Bilder zu 100—200 Fr. und schaffte sich unversehens ein Monopol, das er dadurch sicherte, dass er den Gerüchten, die Cézanne als unnahbaren Sonderling hinstellten, nicht widersprach.

Bis 1899 zahlte man selten für einen guten Cé-

zanne mehr als 600—1000 Fr. Im Sommer 1899, auf der Vente Choquet, kam der Umschwung. Die Landschaften stiegen bis zu 2000 Fr. Die beiden reizenden Supraporten „La Fontaine“ und „Les Nymphes au bord de la mer“ brachten zusammen 2800, „les Pêcheurs“ 2350 Fr. Diese beiden Bilder und viele andere derselben Sammlung wurden damals von den Gebrüder Bernheim erworben. Der Ertrag der 31 Bilder Cézannes, unter denen sich die schönsten Werke des Meisters befanden, war nicht ganz 50000 Fr. Auf derselben Auktion brachten die Bilder Renoirs 10—20000 Fr., Manets „Paveurs de la Rue de Berne“ 13500 und die „Barke“ Monets von Manet 10000 Fr. Tschudi hat ungefähr zur selben Zeit die schöne Landschaft Cézannes in der Nationalgalerie von Durand-Ruel für 1500 Fr. erstanden. Seitdem sind die Bilder Cézannes beständig gestiegen. Binnen fünf Jahren etwa verwandelten sich die Hunderter in Tausender. 1906 kaufte der Berliner Sammler Julius Stern, einer der wenigen deutschen Liebhaber, die rechtzeitig zugriffen, seine schönen Tulpen Cézannes für zirka 4000 Mk. Etwa ein Jahr später erwarb der Prinz Wagram zu ähnlichen Preisen eine ganze Reihe von Bildern, so zum Beispiel von Cassirer drei schöne Stilleben für zusammen 10000 Fr. In weiteren fünf Jahren verzehnfachten sich die Preise noch einmal. Die am höchsten geschätzten Bilder werden heute mit etwa 60000 Fr. bezahlt, und es dürfte nicht mehr lange dauern, bis Cézanne Manet erreicht.



MAX BECKMANN, WEIBLICHER KOPF. LITHOGRAPHIE

van Gogh und Gauguin.

van Gogh steht auf dem Markt gegenwärtig auf annähernd demselben Niveau und ist in den letzten zehn Jahren um das Zwanzig- bis Vierzigfache, seit seinem Tode, also fast innerhalb zwei Dezennien, um das Vier- bis Sechshundertfache gestiegen. Hauptwerke wie die „Arlésienne“ bei Sternheim oder der „Irrenhausgarten“ bei Theo Behrens in Hamburg, die um das Jahr 1890 100, um das Jahr 1900 etwa 1000 bis 2000 Fr. kosteten, dürften momentan sogar höher als die teuersten Werke Cézannes bezahlt werden.

Gauguin wurde, ähnlich wie Cézanne, von Vollard lanciert, der mit dem Künstler in ständiger Verbindung war und seine ganze Produktion zu sehr bescheidenen Bedingungen Jahre lang regelmässig übernahm. Nach einer starken Steigerung kurz nach dem Tode des Künstlers, an der im wesentlichen das Ausland beteiligt war, halten sich jetzt die Preise in mässiger Höhe. Man kann gute Gauguins für 5—6000 Fr. kaufen.

V.

Ein Wert auf dem Kunstmarkt ist um so gesicherter, je grösser der Kreis seiner Liebhaber ist. Der Pariser Kunstmarkt ist international. Amerika und Deutschland haben schon lange eine wesentlichere Bedeutung für die Pariser Händler als Paris. England kommt für Paris in dritter Reihe. Seit einigen Jahren fängt Russland mit vereinzelten Sammlern an, eine namentlich für gewisse Richtungen der modernen Kunst gewichtige Käuferrolle zu spielen. Der Kreis erweitert sich fortwährend. Japan zeigt Interesse für französische Kunst und in Kapstadt hat man eine Impressionistengalerie gegründet. Diese Bedeutung der französischen Kunst wird ihr nur von dem Markt der alten Meister und etwa des äussersten Orients streitig gemacht, dagegen von keiner zeitgenössischen Kunst eines anderen Landes. Deutschland, Österreich-Ungarn, Skandinavien, Holland, Belgien haben



MAX PECHSTEIN, BETRUNKENE FISCHER. RADIERUNG

nationale Märkte, besitzen Künstler, die innerhalb der Grenzen des Landes hoch bezahlt werden. Aber wenn man die in Paris erzogenen Amerikaner und anderen Ausländer abrechnet, die eigentlich zu Paris gehören, produziert kein anderes Land Kunstwerte für den europäischen Markt. Es ist nicht Gegenstand dieses Aufsatzes, die Gründe dieser bedeutsamen Thatsache zu suchen. Die Folgen sind überall bemerkbar.

Dem Pariser Markt hilft die grosse Beweglichkeit des Besitzes. Die Pariser Sammler, selbst die angesehensten, verkaufen, wenn ihnen das nötige Geld geboten wird. Nicht alle, wohlverstanden. Von Henri Rouart war zu keinem Preis etwas zu haben, obwohl er für nahezu jedes seiner Bilder den hundertfachen Betrag des Kaufpreises bekommen hätte. Solche Sammler werden heute immer seltener, noch seltener die Fanatiker, die darben, um ihre Bilder zu behalten. Das ist zu beklagen, aber weiter nicht erstaunlich. Kunstbesitz ist Luxus und wird mit einem Teil des Überschusses der notwendigen Einkünfte bestritten. Wenn der Wert des Luxusbesitzes so steigt, dass er in gar keinem Verhältnis mehr zu dem übrigen Vermögen des Besitzers steht — und das trifft in vielen Fällen zu — genügt eine Schwankung in den Einkünften, um auch in dem nicht merkantil veranlagten Liebhaber den Gedanken an den Verkauf zu entzünden. Die vielen englischen Lords, die sich in den letzten Jahrzehnten ihrer Kostbarkeiten entäusserten, folgten einem mehr oder weniger gebieterischen Zwange. Überdies ist der Verkauf in vielen Fällen ein unvermeidliches Regenerationsmittel. Selten trifft ein Sammler gleich zu Anfang das Richtige. Mancher fängt mit Meissonier an und endet bei Delacroix. Viele Impressionistensammlungen sind aus dem Erlös künstlerisch wertloser Dinge entstanden. Daneben spielt freilich die Spekulation eine sehr grosse Rolle. Faure kaufte nur in der Hoffnung, eines Tages mehr für seine Bilder wieder einzubekommen, und allenfalls aus Eitelkeit. Die beiden Tendenzen finden sich sehr oft beisammen. Zuweilen paart sich aber auch spekulativer Sinn mit der Freude am Schönen, und solche Vernunftehen sind keineswegs immer unglücklich. Ein Pariser Bekannter, der im Ausland viel Geld verdient hatte, kam



EDVARD MUNCH, AFFE. LITHOGRAPHIE



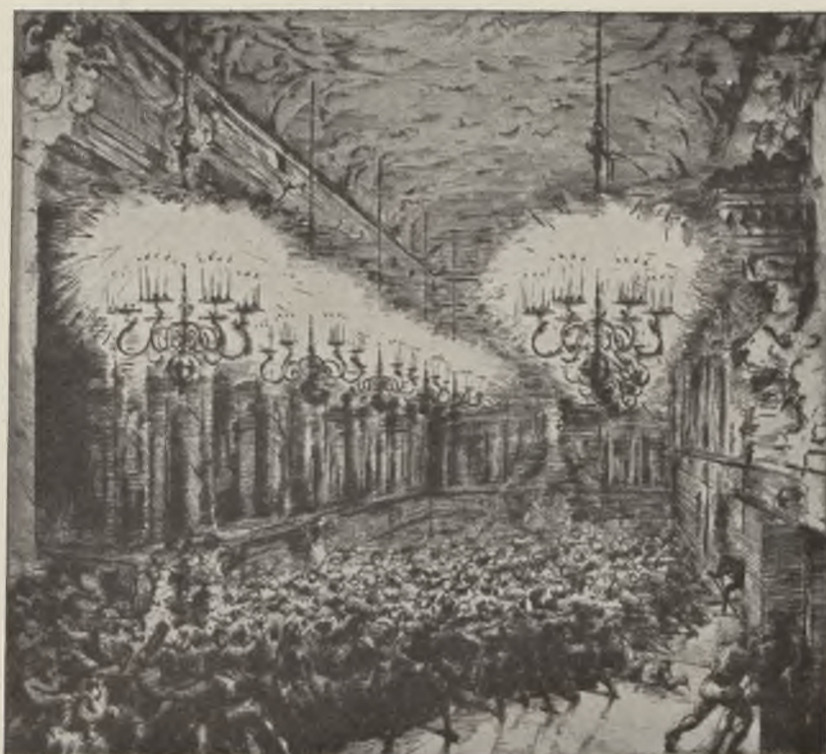
KONRAD VON KARDORFF, ZEICHNUNG

Kunst schwätzen, ohne je das Bedürfnis zu empfinden, mit Werken der Kunst in persönliche Beziehung zu gelangen.

Dazu kommt die Intensität des Pariser Marktes. Er profitiert von der Zentralisierung Frankreichs. Im Hotel Drouot werden täglich mit Ausnahme von den knappen Ferien, die etwa sechs Wochen dauern, Bilderauktionen abgehalten. Von Oktober bis Juli gewöhnlich drei oder vier an einem Tage, und während der Hochsaison steigt jeden zweiten oder dritten Tag eine Hauptvente mit beträchtlichen Werken. Georges Petit hält gleichzeitig grosse Auktionen ab, und jetzt hat Manzi einen Saal für fashionable Ventes geschaffen. Die erste wird die der Sammlung des verstorbenen Henri Rouart im Dezember sein. Der jährliche Umsatz von Kunstwerken in den Pariser Auktionen und bei den Pariser Händlern dürfte eine halbe Milliarde übersteigen. Was unter der Hand von den Amateuren verkauft wird, ist nicht zu schätzen, noch weniger der immense Umsatz in kunstgewerblichen Dingen. In zahllosen Strassen hat jedes dritte Haus einen Antiquitätenladen. Es giebt wenig Industrien in Frankreich, die die Umsatzziffern des Pariser Kunsthandels, wenn man alles rechnet, was Artistique genannt wird, erreichen.

nach Paris zurück und suchte für einen Teil seines Kapitals nach einer lukrativen Anlage. Man sprach ihm von Häuserhypotheken, Börsenpapieren usw. Schliesslich riet ihm jemand, moderne Bilder zu kaufen. Der Mann hatte sich früher nie ernstlich mit Kunst beschäftigt. Freilich steht in Frankreich auch der gutgekleidete Durchschnittsmensch der Kunst nicht unbedingt fremd gegenüber. So mein Bekannter. Er ging ins Hotel Drouot, trieb sich in der Rue Laffitte herum, brauchte seine Ohren und lernte Sehen. Schliesslich begann er zu kaufen und zwar die Renoirs der letzten Zeit, ein Wert, der vor sechs Jahren sozusagen noch unentdeckt und, da nur von sehr wenigen Kennern geschätzt, ganz billig war. Heute besitzt er eine einzigartige Sammlung, hat in sechs Jahren sein Kapital vervielfacht und liebt die Dinge, die er ursprünglich nur mit den Augen des Kaufmanns ansah. Es ist sehr hart für deutsche Empfindungen, ein so nüchternes Verhältnis zur Kunst gelten zu lassen, und ich will es bei Leibe nicht als ideal hinstellen. Doch ist es immer noch besser als gar keins, oder ein nur aus blauem Dunst gewobenes Verhältnis. Im Grunde thun diese kühlen Leute, die bei der Schätzung eines Werkes, das sie kaufen, auch die Frage, wie sich ihr Geld verzinst, mitsprechen lassen, unbewusst mehr für die Propaganda der Kunst als die blinden Gefühlsmenschen, die sich nur auf die Reaktion ihrer unentwickelten Instinkte verlassen, oder gar die vielen allzuplatonischen Liebhaber, die viel über

Den deutschen Markt bestimmt die Dezentralisierung. Berlin kann auch heute noch nicht als Mittelpunkt des Handels gelten, trotzdem seine Umsatzziffern seit etwa einem Jahrzehnt die höchsten in Deutschland sind. München wird ihm, seiner grösseren Produktion wegen, noch lange Konkurrenz machen, und auch Frankfurt am Main und Dresden spielen im Kunsthandel eine Rolle. Entscheidender ist die Qualität der Käufer. Während in Frankreich die öffentlichen Sammlungen keinen Einfluss auf den Markt ausüben, da ihre Ankäufe in gar keinem Verhältnis zu den Erwerbungen der Liebhaber stehen, sind die zahlreichen deutschen städtischen und staatlichen Galerien die Hauptkäufer. Sie immobilisieren den



HANS MEID, RADIERUNG ZU MOZARTS „DON JUAN“
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

Besitz, und die deutschen Sammler machen es im wesentlichen ebenso. Freilich entzieht sich der deutsche Liebhaber bisher noch der Analyse. Die Zahl der seit etwa fünfzehn Jahren in Deutschland entstandenen Privatsammlungen überwiegt dermassen die Zahl der älteren Sammler, dass sie allein zur Bestimmung der Eigenart herangezogen werden könnte, und diese Kategorie ist noch zu



LOVIS CORINTH, GARTEN IM BORDIGHERA. FARBIGE ZEICHNUNG

jung dazu. Sie befindet sich noch in dem Stadium eines unbegrenzt erscheinenden (leider auch grenzenlos unkritischen) Aufnahmevermögens. Nur sehr selten erscheint ein einmal in deutschen Privatbesitz gelangtes Hauptwerk binnen kurzer Zeit in verschiedenen Händen, während in Paris manches Werk in zehn Jahren zehnmal den Besitzer wechselt. Daher ist in Deutschland immer wenig einheimische gesuchte Ware auf dem Markt, und daher steigt der Import ausländischer Werte, auch der der geringsten Erzeugnisse des Auslands.

Trotz dieser ungünstigen Marktverhältnisse sind die Preise der meisten charakteristischen deutschen Meister unserer Zeit seit zwanzig Jahren ausserordentlich gestiegen. Manche wie die Menzels und Leibls in demselben Verhältnis wie die französischen Meister. Wenn die Progression bei Böcklin seit einigen Jahren auszusetzen scheint, braucht nicht allein die besser belehrte Kritik der Anlass zu sein. Im mindestens gleichen Maasse dürfte der Umstand mitwirken, dass sich alle Hauptwerke im festen Besitz befinden. Die Seltenheit eines Wertes ist keineswegs geeignet, ihn dauernd zu steigern. Der Markt beschäftigt sich nur mit Dingen, die er haben kann. Deshalb wird Marées, dessen Marktwert sich binnen fünf Jahren etwa verzehnfacht hat, nie die Preise Menzels oder Böcklins erhalten.



JULIUS PASCIN, LIEGENDES MÄDCHEN. AQUARELL



EDOURD MANET, WETTRENNEN

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET

IV

VON ANTONIN PROUST

Vor Ausbruch des Krieges 1870 war Manet mit de Nittis aufs Land gegangen, wo er mit dem Pianisten Delaborde und Heilbuth verkehrte. Er kam aber von Zeit zu Zeit nach Paris, um die Nachrichten vom Kriegsschauplatz zu erfahren, und als sie trüber und trüber lauteten, wurde er als guter Patriot immer schweigsamer und düsterer. Eines Abends jedoch brach er sein Schweigen und geriet mit Mazerolle in eine Diskussion, die beinahe ein schlimmes Ende genommen hätte. Er konnte es nicht ertragen, dass man das Heer kritisierte. Die Soldaten hauptsächlich, die doch nur die Opfer waren, sollte man respektieren. Wenn die schlechte Politik des Kaiserreichs schuld an dem Unglück sei, nun gut, so soll man das Kaiserreich abschaffen, aber nicht die Armee beleidigen. Gambetta gab ihm recht, aber als Mazerolle im Laufe des Streits eine ungehörige Anspielung auf Manets Malerei machte, während dieser sich jeder Kritik über Mazerolle enthalten hatte, geriet Manet in hellen Zorn. Es bedurfte der Vermittlung Gambettas, damit Mazerolle seine verletzenden Worte zurücknahm, was er übrigens freundlich und bereitwillig that. Emanuel Chabrier beabsichtigte damals diesen Auftritt in Musik zu setzen.

Während der Belagerung von Paris wurde Manet zum Hauptmann im Generalstab der Nationalgarde ernannt. Meissonier wurde Oberst. Ich besuchte beide oft, da ich im Kabinet von Gambetta arbeitete und nur die Rue du Faubourg Saint-Honoré zu passieren hatte. Der Generalstab der Nationalgarde hielt seine Sitzungen in einem Parterrezimmer des Elysées an einem grossen Tisch ab. Montagut, Ceccadi führten den Vorsitz, ab und zu auch Clément Thomas. Während der Sitzungen machte Meissonier Skizzen, von denen Manet, zum grossen Kummer des Malers von 1814, keine Notiz nahm, um die sich aber seine Nachbarn, die besser auf ihren Vorteil bedacht waren, rissen.

Am Tage der Kommune hatte sich Manet mit

seiner Familie nach Oloron in den Pyrenäen begeben, doch vor der letzten Schlacht des Monats Mai kam er auf der Reise nach Paris durch Versailles, und unter dem furchtbaren Eindruck, den die Unterdrückung des Aufstandes durch die in Paris einziehenden Truppen machte, der wir beide teilweise als Augenzeugen beiwohnten, entstand seine „Der Bürgerkrieg" benannte Lithographie.

Nach den Juliwahlen von 1871, bei denen man Gambetta in die Nationalversammlung berufen hatte, fuhr Manet oft nach Versailles, wir pflegten uns am Bahnhof Saint-Lazare zu treffen. Damals stellte er mir Forain vor. Auf der Fahrt studierte er die Physiognomie Gambettas, und während der Sitzungen machte er auf einen Notizblock flüchtige Haltungs- und Bewegungsstudien, da es sein lebhafter Wunsch war, Gambetta auf der Rednertribüne zu porträtieren. Leider konnte ihm Gambetta die dazu notwendigen Sitzungen nicht geben, so dass Manet auf seinen Plan verzichten musste. Soviel ich weiss, kam Gambetta zwei- oder dreimal in Manets Atelier in der Rue de Pétersbourg und sass ihm noch zweimal im Atelier der Rue d'Amsterdam. Der Entwurf zum Porträt wurde gut, aber jedesmal zerriss Manet den grossen Bogen Papier, den er auf der Leinewand befestigt hatte, weil, wie er ärgerlich sagte, es noch nicht das Richtige wäre und er einen ordentlichen Arbeitstag dazu brauchte. Diesen vollen Tag konnte ihm Gambetta zu seinem Leidwesen nicht geben und, ärgerlich bei aller Sympathie, die Manet für ihn hatte, entfuhren ihm eines Tages in einem Anfall schlechter Laune die Worte: „Das ist auch einer, der für Bonnat reif ist."

„Na," fügte er hinzu, „Bürty und die Sorte ist ja da, um ihn dahin zu treiben. Und doch macht Gambetta eine Ausnahme. Er ist aufgeklärter als seine Parteigenossen, denn es ist merkwürdig, wie reaktionär die Republikaner in Kunstsachen sind. Es ist ja so bequem, schon fertige Formeln anzuerkennen und sich vor dem zu beugen, was man das Schönheitsideal nennt. Das Schönheitsideal, das Schöne, das endgültig wäre, wenn alles sich verändert. Man soll uns doch um Gottes willen mit diesem abgedroschenen Zeug in Ruhe lassen. Würde ich sagen, dass das Schönheitsideal sich verändert, so ist das nicht ganz richtig. Aber das Schönheitsideal passt sich an. Was würde man wohl von einem Maler sagen, welcher das Charakteristische eines Mannes wie Gambetta studierte, und welcher, nachdem er alles erforscht hätte, was seinem Mienenspiel eigentümlich ist, nun ins Louvre ginge, um den Discobole zu kopieren, weil nur das wahrhaft schön sei. Und gerade dies will man uns anraten. Charles Blanc schwört auf dies Zeichen und noch mancher andere. Wahr ist und bleibt, dass wir nur die eine Pflicht haben, aus unserer Epoche das herauszuziehen, was sie uns bietet, ohne darum schlecht zu finden, was frühere Epochen geleistet haben. Aber ein Gepansche, wie man es bei den Weinhändlern nennt, zu machen, das ist wohl das Dümmste. Ich hätte eben gern aus Gambetta ein Bild gemacht, so wie es mir vorschwebt. Na, denken wir nicht mehr daran."

Die Angriffe auf Manet wurden um so ärger, als man wusste, dass er mit einem Manne auf gutem Fuss stand, den die ihm Bestgesinnten den Diktator und den seine wilden Gegner „den tollen Wüterich" nannten.

Ein Malergemüt pflegt nicht sanftmütig zu sein, und da Manets Antworten scharf wie eine Degenklinge waren, gab es so manche Wunde. Zu dieser Zeit kam er in einen Ruf der Bösartigkeit, den er nicht verdiente. Aber ich muss zugeben, dass er so manches geistreiche und graziöse Wort fand als Antwort auf grobe und geistlose Angriffe. Ich versage es mir, sie zu wiederholen, da mir nichts daran liegt, diejenigen zu betrüben, deren Bestreben es war, ihm durch ihre Worte recht wehe zu thun. Aber ich lege ein besonderes Gewicht darauf, hier auszusprechen, dass Manet ein durchaus guter Mensch war, zu allem fähig, um seinen Kameraden zu helfen. Ich hoffe für sie, dass sie die Dienste eines Menschen nicht vergessen haben, der niemals an die Undankbarkeit der Menschen geglaubt hat.

Wenn man ihn des Sonntags in seinem Atelier in der Rue de Saint-Pétersbourg besuchte, war er unermüdlich darin, die Getreuen der Schule von Battignoles herauszustreichen. Er stellte ihre Bilder in das rechte Licht, versuchte Käufer für sie zu finden und vergass darüber ganz seine eigenen Werke. Wenn er auf solche Weise das Lob seiner Kameraden verkündete, machte er sich besonders leidenschaftlich zu Claude Monets Anwalt, den er in einem Boot porträtiert hatte. Dieses Bild gehörte zu seinen Lieblingswerken, er nannte es „Monet in seinem Atelier". Bei dieser Gelegenheit erzählte er, dass, wie mir scheint, am selben Tage, Carolus Duran und er versucht hatten, sich gegenseitig zu porträtieren. „Bei diesem Duell", sagte er lachend, „haben wir zwei Porträts ohne Resultat gewechselt, aber es ist zu keinem Prozess gekommen."

Oft, wenn er von derartigen Künstlerporträts sprach, erwähnte er mit einer gewissen Rührung des Bildes, oder vielmehr der beiden Bilder, die Fantin Latour von ihm gemacht hatte; das eine befindet sich auf der „Huldigung für Eugène Delacroix", das andere auf einer einzelnen Leinwand.

Sein Onkel, M. François, der Radierer, der zum Institut gehörte, hatte ein kleines Porträt von ihm gemacht. Doch Manet, welcher Radierer wie Whistler, Bracquemond und Guérard hochschätzte, äusserte sich niemals über das Talent seines Onkels. — Wir besuchten öfters mit Gambetta Privatsammlungen, und obgleich er so manches an den Bildern von Decamps, Delacroix, Corot, Rousseau, Daubigny, Millet und Courbet zu beanstanden hatte, hob er doch ihre glänzenden Vorzüge mit einem solchen Scharfblick hervor, dass ihm Gambetta eines Tages sagte: „All das müssten Sie in der ‚République Française' veröffentlichen." „Nein", erwiderte Manet, „dort würde ich es miserabel sagen, denn das ist nicht mein Geschäft, und in dieser Welt sollte jeder bei seinem Leisten bleiben."

Als er, während der Kommune, von Orolon zurückkam, malte er ein Bild, das den Hafen von Bordeaux mit seinem Durcheinander von Masten darstellte. Gambetta geriet vor diesem Bilde, das ihn an die letzten Stunden der Verteidigung erinnerte, in solches Entzücken, dass Manet es ihm zum Geschenk anbot. „Nein, lieber Freund," sagte Gambetta, „ich bin nicht reich genug, um es zu kaufen, und als Geschenk kann ich es nicht annehmen. Ich habe nur einmal ein Bild angenommen, das war die ‚Elsässerin' von Henner. Und dies Bild füllt meine kleine Wohnung in der Rue Montaigne ganz aus, ja, es vergrössert sie sogar." Manet drang daraufhin nicht weiter in ihn.

Im Jahre 1872 machte Manet eine Reise nach Holland. Er kam noch begeisterter vom Lande selbst zurück, als er es vorher vor den holländischen Studien Jongkinds war, den er den Vorläufer, den Vater jener Landschaftsmalerei nannte, die der Schule von 1830 einst auf den Leib rücken würde.

Nach seiner Rückkehr aus Holland fuhren wir täglich nach Trianon, um dem Prozess Bazaine beizuwohnen. Immer von neuem, wenn wir den Verhandlungssaal verliessen, sprach Manet sein Erstaunen aus über die vollständige Gleichgültigkeit des Angeklagten, die ihn empörte. Er hätte da einen Mann verlangt, der kühn vor seinen Richtern seine Pläne bekannt und der Anklage erhobenen Hauptes die Stirn geboten hätte. Eines Tages, nach der Verhandlung, malte er ein Aquarell, mit einem der Bäume von Trianon im Vordergrund und der Silhouette von Versailles im Hintergrund, welches dem Komponisten Herrn Rinaldo Hahn gehörte. „Wie wohl Einem das thut," sagte er, „etwas Ehrliches zu schaffen."

Im Jahre 1873 stellte er den „Bon Bock" aus. Der Erfolg war gross. Das war der Moment, wo Durand-Ruel (durch die Vermittlung von Stevens) ihm einen grossen Teil seiner früheren Werke abkaufte. Im Jahr darauf erwarb er „Die Eisenbahn". Es erhob sich ein allgemeines Zetermordio. „Das ist der reine Wahnsinn," sagte man, und der Kunstladen der Rue de la Paix wurde von allen gutgesinnten Leuten in Acht und Bann gethan. Und da sich die Szenen, die sich damals am Pont de l'Alma abgespielt hatten, jetzt wiederholten, so beschloss Manet, in seinem Atelier Rue de Saint-Petersbourg, eine Ausstellung seiner Werke zu veranstalten; am Eingang hatte er ein Buch ausgelegt, in das jeder seine Eindrücke eintragen konnte. Die meisten Besucher ergingen sich in pöbelhaften Ausdrücken von Vadéscher Kraft. Manet las gewissenhaft allabendlich diese Flut von gemeinen Schmähungen und trotz seiner Charakterstärke kränkten sie ihn tief, bis er eines Tages den Besuch einer Frau erhielt, die einen grossen Einfluss auf seine letzten Lebensjahre ausüben sollte, und aus deren Munde er Worte hörte, die ihn über alle Beleidigungen trösteten, mit denen man ihn überhäuft hatte.

Diese Frau war Frau Mery Laurent. Aus Nancy gebürtig, hatte sie eine so umfassende Erziehung genossen, wie sie den jungen Mädchen jener Zeit überhaupt zuteil wurde.

Was Paris damals an genialer Unerschrockenheit beherbergte, das fand sich in ihrem Salon zusammen. Verlaine, Mallarmé, Auguste Holmes, Villiers de l'Isle-Adam, Coppée, Whistler, Charbrier, Maupassant, Bourget, Henry Becque, Huysmans usw. gehörten zu ihrem Kreise. Dichter, Maler, Musiker verkehrten bei ihr, und sie wünschte, auch Manet kennen zu lernen.

Der Maler Alphons Hirsch, der, wenn auch nicht zur Schule von Batignolles gehörig, für Manet eine warme Zuneigung empfand, führte sie nach der Rue Saint-Pétersbourg Nr. 4.

Als ihr vor dem Bild „Die Wäsche" der Ausruf entfuhr: „Aber das ist doch ausgezeichnet," kam Manet aus dem Nebenzimmer, wo er ihre Worte gehört hatte, eilig auf sie zu mit der Frage:

„Wer sind Sie nur, gnädige Frau, dass Sie das loben, was alle Welt tadelt?"

Und er weinte vor Freude. Als er sich wieder gefasst hatte, sagte er auf seine offene, gewinnende Art: „Sehen Sie, das hier ist die wahre, ehrliche Wahrheit. Man fühlt, wie die Luft diese Frau und dieses Kind umweht. Aber ich werde Ihnen noch etwas zeigen." Und er holte ein Porträt des Advokaten Jouy hervor, das er vor dem endgültigen des Jahres 1879 gemalt hatte. „Man hört ordentlich seine grosse Schnauze, nicht wahr? Verzeihen Sie, bitte, den Ausdruck. Aber ein Advokat muss eine grosse Schnauze haben. Das gehört zu seinem Handwerk, wie es das unsere ist, es gut wiederzugeben. Ja, es ist ungemein schwer, ein Bild interessant zu machen mit so einem einzelnen Kerl darauf. Es kommt nicht nur darauf an, das Porträt zu malen, auch der Hintergrund muss sich ihm durchsichtig und lebendig anschmiegen, denn auch der Hintergrund muss leben. Ist er undurchsichtig und tot, so taugt das Ganze nichts.

Am meisten bringen mich die Museen zur Verzweiflung. Ein grosse Traurigkeit überfällt mich, wenn ich eintrete und feststelle, wie elend es um die Malerei steht. Und die Besucher, die Aufseher, was da alles herumwimmelt! Die Porträts haben kein Leben. Und doch finden sich unter diesen Porträts (mit seinem Zungenschnalzen) die Velasquez, Goyas, Hals und von uns die Largillières und Nattiers, denn damit lässt sich nicht spassen, sie konnten was, diese Kerle! Zuviel Arrangement, aber dabei verloren sie nie die Natur aus den Augen. Und die Clouets! Wenn man denkt, dass man Rosso und den Primatice höher als Clouet stellte! Mein Traum wäre gewesen, Frauen wie Sie mitten ins Grüne, in die Blumen, an den Strand zu setzen, überall dahin, wo die Luft die Umrisse verschluckt, und wo alles sich in den Herrlichkeiten des Lichtes auflöst und vermischt, denn, glauben Sie mir, ich bin kein Narr, der nicht weiss, was er will!"

Die ganze Woche nach diesem Besuch war Manet in einem Taumel des Entzückens.

Er sprach von nichts anderem. Man habe unsere Zeit verleumdet. Es gäbe doch Frauen, die fühlen, sehen und verstehen.

Während eines Frühstücks, das Manet, Henry d'Ideville und ich bei Tortoni einnahmen, war von nichts anderem die Rede, als von der guten Idee, die Alphonse Hirsch gehabt hatte, in das Atelier der Rue de Saint-Pétersbourg einen so wenig alltäglichen Menschen wie Madame Mery Laurent einzuführen. „Kann man wohl etwas Dümmeres sagen, als dass ich versuche, Knalleffekte hervorzubringen? Habe ich etwa jemals den Gedanken gehabt, den Herzog von Guise zu ermorden? Oder Napoléon auferstehen zu lassen?

Ich gebe so einfach wie möglich die Dinge wieder, die ich sehe. Zum Beispiel, die „Olympia", giebt es wohl etwas Naiveres? Es sind Härten drin, wirft man mir vor. Na ja, sie waren eben drin, ich habe sie gesehen. Und ich habe das gemacht, was ich gesehen habe. Und die Frauen auf der Mole von Boulogne! Einer soll mir mal erst ein Werk nennen, das so ehrlich, so frei von jeder Konvention, so dem lebendigen Leben entrissen ist!

Was wäre wohl leichter gewesen, als in diese beiden Bilder die sogenannte Anmut hineinzulegen, die Herrn Wolff so sehr am Herzen liegt! Man reisst sich, wie um die Splitter des heiligen Kreuzes, um alles, was den Beifall dieses Kritikers hat. In zehn Jahren wird man nicht zwei Sous dafür geben.

Wenn ich statt Jeanne Lorgnon, die ihre Kleidungsstücke reinigt, die Kaiserin Josephine gemalt hätte, wie sie ihre schmutzige Wäsche wäscht, Kinder, was wäre das für eine Erfolg gewesen! Wo hätte es genug Radierer und Stecher gegeben, um solch Meisterwerk zu vervielfältigen, genug Kritiker, um es in den Himmel zu heben!

Ja aber, was soll ich machen, ich habe eben die Kaiserin Josephine nicht gekannt; Meissonnier, ja, der hat sie gekannt, der hat auch Napoléon I. gekannt."

Fortsetzung folgt

RUDOLF VON ALT

GEDÄCHTNISAUSSTELLUNC DER WIENER SEZESSION

VON

A. ROESSLER

Um den hundertsten Geburtstag ihres verstorbenen Ehrenpräsidenten würdig zu feiern, hat die Sezession diese Ausstellung veranstaltet und sich damit selbst geehrt. Obwohl aus der schier unübersehbaren Fülle des Lebenswerkes nur zweihundert und etliche Arbeiten sorgfältig ausgewählt wurden, spiegelt sich in dieser verhältnismässig kleinen Anzahl dennoch der ganze Rudolf Alt.

Was man zu sehen bekommt, ist sehr zum Verwundern, mag man das meiste auch von früher her schon kennen, denn es wird einem dadurch neuerdings augenscheinlich gemacht, mit welch unvergleichlicher Beharrlichkeit und Scharfsichtigkeit, Immenemsigkeit, unbestechlicher Wahrheitstreue und handwerklich meisterlicher Gediegenheit Rudolf Alt die sichtbaren Wirklichkeiten der Welt malerisch wiederzugeben beflissen war.

Um Rudolf Alts künstlerische Herkunft deutlich zu machen, haben die Veranstalter der Ausstellung in die Kollektion seiner Arbeiten auch einige seines Vaters Jakob eingereiht, an denen Rudolf mittätig war. Es sind das einige von den 129 „Guckkastenbildern" aus der Fideikommissbibliothek, seinerzeit für Kaiser Ferdinand gemalt. Ausser an den „Guckkastenbildern" die Alt als Neunzigjähriger einmal wiedersah und zu ungefähr einem Drittel als von seiner Hand herrührend bestimmte, hat er auch noch an den von seinem Vater für den Mansfeldschen Verlag lithographierten Blättern fleissig mitgearbeitet. In jene Zeit der stillen namenlosen Mitarbeit an seines Vaters Aquarellen und Steinzeichnungen fällt auch Rudolf Alts erste selbständig ausgeführte Auftragsarbeit. Es war dies eine Ansicht des Stephansdomes. Sie wurde mit 12 fl Wr. W. bezahlt und ist verschollen.



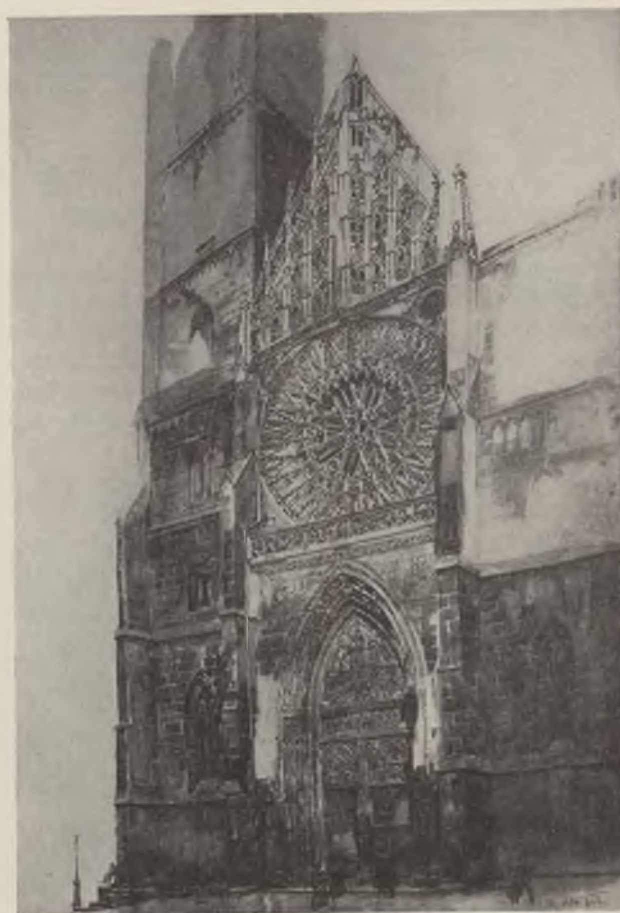
R. VON ALT, SELBSTBILDNIS
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

Das nächstälteste Bild, gleichfalls ein Stephansdom, in Ölfarben gemalt und 1832 bezeichnet, gehört zum Bestand der kaiserlichen Gemäldegalerie, aus der es für die Dauer dieser Ausstellung der Sezession geliehen wurde. Neben diesem uns erhaltenen ersten, ist in der Ausstellung auch der letzte von Rudolf Alt gemalte Stephansdom zu sehen. Er ist im Jahre 1898 gemalt worden.

Aus der ganzen Zeit, die zwischen Alts Beginn und Ende liegt, sind die köstlichsten Proben dargeboten. Figurenstudien und Bildnisse aus der Wachspomaden und Drehlockenzeit; wundervolle Interieurs, die vielleicht noch auffallender als seine Architekturbilder eine mühelose Beherrschung der Perspektive und des Kolorismus veranschaulichen. Während die Architektur dem modernen Maler gemeinhin nur dann interessant zu sein pflegt, wenn sie in einer gewissen „romantischen" Verwilderung malerisch ist und er sie ebensogut wie vieles andere zu einem bloss gegenständlichen Träger seiner koloristischen Absichten gebrauchen kann, kommt bei Alt die Architektur zu ihrem vollen Recht als die geistvolle Ergänzung der Natur, als eine der ehrwürdigsten Kultursprachen der Menschheit. Rudolf Alt beherrschte künstlerisch alle architektonischen Sprachen und Dialekte, das Griechische, Römische, Gotische, Venezianische, den Schweizer Holzdialekt und die nüchterne Kanzleiprosa des k. k. Beamtenbaustils mit gleicher Geläufigkeit und wusste jeder architektonischen Ausdrucksweise das für sie bildmässig Charakteristische, die Seele abzugewinnen. Und wie malte er all das! Wie sind die Formen der Dinge von Licht und Luft umhuscht! Die Beobachtung und malerische Darstellung der atmosphärischen Vorgänge waren dazumal, zu der



R. VON ALT, RATHAUS IN NÜRNBERG



R. VON ALT, ST. LORENZKIRCHE IN NÜRNBERG

AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION

Zeit nämlich da viele der Alt-Bilder entstanden, besonders in Österreich von den Malern, Waldmüller ausgenommen, ihter Bedeutung nach noch nicht erkannt. Für derlei „Naturalismus" hatten die „romantisch" Gesinnten kein Organ; ihre Nerven nahmen die Romantik der atmosphärischen Schauspiele gar nicht wahr, oder wenn schon, doch nur in der physischen Form des Gefühls von Unbehagen. Alt dagegen war nicht nur ein Freund des Wetters, sondern auch des Unwetters. Wenn sich Luftdramen abspielten, Wolken sich ballten, Blitze zuckten und Donner krachten, riss er zum Schrecken seiner Frau gewiss die Stubenfenster auf, um den Vorgängen draussen trunkenen Blickes folgen zu können. Wie sollte, wie konnte Alt bei dieser Leidenschaft eine Sonnenfinsternis ungemalt vorübergehen lassen? Ein Phänomen, wie es die Wiener am 8. Juli 1842 erschauernd sahen. Unmöglich. Alt machte sich also auf, ging vor die Stadt hinaus auf die Türkenschanze und malte dort die seltene Naturerscheinung. Was er in jener Stunde mit Turnerscher Farbengewalt malte, ist gleichfalls in der Sezession zu sehen. Und sonst noch mancherlei, was kurios, was interessant, was schön, sehr schön ist.

Unbekümmert um künstlerische Prinzipienfragen, Experimente und Theorien, kehrte sich Rudolf Alt zeitlebens nicht daran, wenn irgendwo eine „sittliche Forderung" in künstlerischen Dingen ausgerufen wurde, sondern hielt sein Wesen und seine Kunst unbeeinflusst und unbelastet frei, gernwillig untertan allein seinem starken und unermüdlichen Schaffenstrieb. Er ging seinen selbstgewählten Weg und wehrte jede dreinredende Begleitung ab. Unbeirrt von Erwägungen und Zweifeln, durchaus unproblematischer Artung, malte er stets ohne zu zaudern, zu wanken, was ihm gefiel, mochte es auch dem jeweilig herrschenden Modegeschmack nicht entsprechen. Nichts galt ihm als zu gering, vielmehr schien alles, was auf dieser Erde steht und geht, nur vorhanden zu sein, um von ihm gezeichnet und gemalt zu werden. Betreffs der Stoffwahl zeigt sich sein Interesse als geradezu unbegrenzt. Es kam aus seiner grossen Zärtlichkeit für das kleinste und unscheinbarste Ding.

WIEN

Dritte Ausstellung der österreichischen Frauensezession. Im Jahre 1909 gegründet, trat die Vereinigung bildender

Künstlerinnen Österreichs mit einer grossen retrospektiven Bilderschau unter dem Titel: „Die Kunst der Frau" 1910 in den Räumen der Sezession vor die Öffentlichkeit. 1911 nahm sie für ihre zweite Ausstellung die Gastfreundschaft des Hagenbundes in Anspruch. Im dritten Jahr ihres Bestandes ladet sie bereits die Besucher in das eigene Heim. Dies spricht für organisatorische Tüchtigkeit, materielle Erstarkung und gewonnene Teilnahme der Wiener Kunstfreunde, also für einen vollen Erfolg, der um so höher zu werten ist, als ausser den ortsüblichen Schwierigkeiten, unter denen die schon lange bestehenden Künstlervereinigungen zu leiden haben, in diesem besonderen Falle auch noch das tiefwurzelnde Misstrauen gegenüber den bildnerischen Fähigkeiten der Frau überwunden werden musste. Die Thatsache dieser Ausstellung im eigenen Heim beweist, dass die Vereinigung bildender Künstlerinnen Österreichs nunmehr zu einem Faktor im Wiener Kunstleben wurde, mit dem man wird rechnen müssen. Die meisten der Frauen, aus denen sich die Vereinigung zusammensetzt, betreiben die Malerei, Radierung und Bildhauerei nicht nur spielerisch als Zeitvertreib für müssige Stunden, gleichsam als Ersatz für früher modisch gewesene weibliche Handarbeiten, sondern durchaus ernsthaft gemeint — und zuweilen auch ebenso gekonnt. Dass von Männern Geschaffenes dabei als vorbildlich übernommen und mit mehr oder minderem Geschick und Geschmack verwertet erscheint, ist selbstverständlich, muss daher nicht notwendig als störend empfunden werden. Freuen wir uns des gegenseitigen Austausches, sofern dabei nur gutes herauskommt. Und von gutem enthält diese Ausstellung mancherlei.

Lueger - Denkmalwettbewerb. Die Gemeinde Wien schrieb einen gut dotierten Wettbewerb für ein Denkmal des verstorbenen Bürgermeisters Dr. Karl Lueger aus. Die Besichtigung der eingereichten Projekte und Modelle bereitete jedoch keinen Genuss. Von keinem der ausgestellten Modelle kann gesagt werden, dass es in der beabsichtigten Ausführung zwingend monumental wirken würde. Die Darstellung der Hauptfigur des Denkmals erscheint fast ausnahmslos konventionell, als „Mannderl stehauf" im Salonrock oder Pelzmantel mit der Bürgermeisterkette und mit der angeblich „charakteristischen" Armgebärde des Redners, die aber eigentlich die verschiedensten Deutungen zulässt. Und dann das Drum und Dran, die symbolisch sein sollenden Zutaten und architektonischen Unter- und Aufbauten! Der mit 4000 Kr. preisgekrönte Entwurf „Rathausstüberl" (!) von Professor Rudolf von Weyr zeigt das übliche „Petschierstöckl", davor eine sitzende Vindobona, dahinter und zu beiden Seiten ein Gewimmel sich drängenden „Volkes" das „huldigt" und in dem natürlich auch die populäre Figur eines politischen Soutanenträgers nicht fehlt. Die Tauben vom Rathausturm und die Spatzen aus dem Rathauspark werden sich nicht wenig freuen, wenn man ihnen das barocke Durcheinander zum Nesterbau hinstellt. Aber vielleicht gelangt das Projekt „Huldigung" zur Ausführung, das ein Pauschalmonument ist, sofern neben Dr. Lueger auch die Figuren seiner drei Vizebürgermeister in Überlebensgrösse darauf Platz finden, denen, damit sie sich nicht langweilen, einige Guirlanden tragende Ehrenjungfern gegenübergestellt sind. Der mit einer ehrenvollen Anerkennung und einem Geldpreis von 1300 Kr. ausgezeichnete Entwurf „Volkstribun" von Otto Hofner nimmt gar zu einem Rundfries um den Sockel Zuflucht, dessen Figuren die Porträtköpfe der Freunde und Anhänger Dr. Luegers bekommen könnte, wie es in der Beschreibung offenherzig heisst. A. R-r.



R. VON ALT, MALER WIPPLINGER
AUSGESTELLT IN DER WIENER SEZESSION



DIE GÖTTIN KUAN-YIN MIT DEM FISCHKORB. FARBENLACK MIT PERLMUTTEREINLAGE.
CHINA 15. JAHRHUNDERT. BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE IN BERLIN. MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS J. BARD, BERLIN

HENRI ROUSSEAU

VON

R. KIESER

Eine Ausstellung von Werken Henri Rousseaus, mit welcher *Bernheim-Jeune* sehr erfolgreich ihre Veranstaltungen wieder begannen, ist der Fürsorge des in Paris lebenden deutschen Schriftstellers und Sammlers Wilhelm Uhde zu verdanken, der eine schöne Sammlung Rousseauscher Bilder sein Eigen nennt und dem Maler und Menschen einen klugen, bekenntnisfreudigen Essay gewidmet hat.*

Uhde verweist in seinem Buch mit Recht auf die Thatsache, dass Maler es waren, die Rousseau ans Licht zogen, kompetente Fachleute, Bewunderer von Manet und Cézanne, die ihn nur malerischer Qualitäten wegen lobten und seine Persönlichkeit, so anziehend sie gewesen sein mochte, bei diesem Urteil ausser Betracht wissen wollten. Anderseits eignet Rousseaus Arbeiten im allgemeinen jene verblüffende Sicherheit der im tiefern Sinn kompositionellen Wirkung, wie den Kinderzeichnungen und der Volkskunst. Die Eigenschaften, in denen sich Rousseaus starke und unverfälschte Künstlerpersönlichkeit ausspricht, negativ bezeichnet: die Vereinigung alles dessen, was seine Kunst durch eine tiefe Kluft vom Akademischen trennt, können genügen, einen Freund moderner Kunst Rousseaus Wesen verstehn zu lassen. Man hat sich gewöhnt auf Äusserungen der Kunst, unter welcher Form sie sich auch zeigen, zu achten und auch für die Eigenart des Dilettanten, haben wir williges Gehör, weil wir gleich den damit verbundenen Vorzug erkennen, vor diesen unbewussten Schwierigkeiten nicht zurückzuschrecken, die Möglichkeit, sie geschickt und eigenartig überwunden zu sehen. Dilettantismus ist heute darum nicht höher geachtet; gegenüber der zünftigen Beschränktheit aber konstatieren wir eine weitherzigere Auffassung. Die kunsttheoretischen Anschauungen haben gewaltig an Weite des Horizontes gewonnen und infolge davon sind moderne junge Maler in der Regel der Kunst gegenüber — trotz dem Anschein des Gegenteils — viel bescheidener, als man es wohl je zuvor war. Sie sind desto feinhöriger geworden.

Publikum und Kritik dagegen sahen Rousseau, wenn er bei den Indépendants ausstellte, als den ulkigen Hauptvertreter jener Dilettanten an, die dort amüsieren und denen man mit nachsichtigem Wohlwollen begegnet; Rousseau — welch „originelles" Talent! Man bevorzugte einen abgekürzten Weg um zu relativer Anerkennung Rousseauscher Arbeit zu gelangen: was man bei einem Matisse, bei einem Cézanne als erkünstelte Reaktion empfand, das schien hier echt; hier wollte man nun einmal die der Not gehorchende Äusserung eines wirklichen Naiven vor sich haben.

Diese Bezeichnung wollen seine Verehrer nicht gelten lassen; wir glauben mit vollem Recht. Es ist der gleiche Standpunkt, den man sich alten Meistern gegenüber

* Uhde. Henri Rousseau. Paris. Eugène Figuière et Cie. 1911.



TAOISTISCHE GOTTHEITEN. KOPIE DER MINGZEIT, 16. JAHRHUNDERT (?). NACH EINEM ALTCHINESISCHEN ORIGINAL
TEIL EINES ROLLBILDES. MALEREI AUF SEIDE. BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN. MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS J. BARD, BERLIN
DAS UNTERE BILD EBENSO

einzunehmen getraut hat; Rousseau ist den sogenannten Primitiven gewiss tiefinnerlich verwandt, aber ebensowenig naiv wie einer von diesen.

Seine malerische und komposionelle Ausdrucksstärke kommt nicht von ungefähr. Diejenigen, die Rousseau gekannt haben, wissen wie er um sie gerungen hat. Wir sehen, dass er für seine Bilder vor der Natur Studien machte, und dass diese dem Vorbild näher stehn als jene; im Bilde wird vereinfacht, Unwesentliches weggelassen, und im Lauf der Jahre erstarkt dieser Wille zum Stil immer mehr, der darauf hinaus will, wirkliche Bilder zu malen, etwas, das eine stärkere Vorstellung der Dinge vermittelt, als der Naturausschnitt. Daher der grosse Einfluss auf die jungen Maler, die der naturalistischen





SAKRALBRONZE, CHINA. I. JAHRHUNDERT N. CHR.
BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN

Studie müde waren. Inwiefern Rousseau sich seinerseits anregen liess, mag man sich vor einem Bild wie „Kampf der Bestien“* fragen, das an eine in Gobelinstil und -dimensionen übersetzte, doch keineswegs vergrösserte persische Miniatur denken lässt. Der Gesamtklang seiner Farben ist von hohem Reiz; einzelnes wie die blutigen Striemen im seidenweichen Fell des verfolgten Tiers, oder dessen Kopfhaltung ist ebenso raffiniert dargestellt, wie empfunden. Man spricht immer vom Douanier-Peintre und vergisst, dass Rousseau relativ früh den ersten Beruf verlassen hatte (wo er übrigens schlecht zu brauchen war und verlacht wurde, weil er an Gespenster glaubte), um sich seiner Malerei zu widmen. Obschon hier solches Zeugnis komisch klingen mag, sei darauf hingewiesen, dass Rousseau eine Zeitlang an einer Schule des Quartiers als Professeur de dessin wirkte und vom Staat deswegen mit dem violetten Bändchen geschmückt war. –

Ihre Mitwirkung liehen der Ausstellung Besitzer wie Picasso, Guérin, Delaunay, v. Freyhold; junge Maler, die zu denen gehörten, die sich um den seltsamen alten und unbekannten Mann geschart und jene Gemälde von ihm selber erworben hatten oder als seine Geschenke bewahren. Für Rousseausche Bilder, die sich im Handel befinden — Vollard besitzt welche, so die „Yadwigha“ auf dem Kanapee im Urwald – werden bereits recht hohe Preise verlangt. Eines der schönsten der ausgestellten Bilder dagegen, den Jungen mit dem nervös-martialischen Hampelmann (der auch in Berlin gezeigt wurde) kaufte der heutige Besitzer um einen Preis, der keine zehn Francs betrug, am Montparnasse seiner Waschfrau ab; sie hatte das Bild von den Eltern des porträtierten Kindes, die sich bei dem luxuriösen Auftrag übernommen hatten, an Zahlungsstatt behalten müssen. Zweifellos liessen sich in Barbierstuben oder Hausmeisterlogen hinter Montparnasse noch mehr vergessene Rousseaus finden und bald werden sich Sammler ihrer bemächtigt haben, um sie neben ihre Renoirs, Cézannes, van Goghs oder alten Meister zu hängen; sie haben es schon getan, ohne den Effekt lächerlich zu finden.



TONGEFÄSS IN GESTALT EINES WIDDERS. CHINA, UM CHRISTI GEBURT.
BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN

* Im Herbstsalon 1905, ausgestellt mit folgender Erklärung: Le Lion ayant faim se jette sur l'antilope, la dévore; la panthère attend avec anxiété le moment où elle aussi pourra en avoir sa part. Des oiseaux carnivores ont dèchiqueté un morceau de chair de dessus le pauvre animal versant un pleure! Soleil couchant.



KASTEN FÜR SCHREIBGERÄT. GOLDLACK UND GESCHNITTENER FARBENLACK. JAPAN 12.—13. JAHRHUNDERT
BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN
AUSGESTELLT IN DER AKADEMIE DER KÜNSTE, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGES J. BARD, BERLIN



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Im *Kunstgewerbemuseum* wurde mit einer Ausstellung von Schülerarbeiten eine Art Rechenschaftsbericht gegeben. Das Resultat kann im ganzen als vorzüglich bezeichnet werden; doch sind auch Einwände zu erheben. Gut ist in jeder Weise der Elementarunterricht. Nach dieser Seite ist sehr erfolgreich neuorganisiert worden. Es wird jetzt — im Gegensatz zu früher geltenden Grundsätzen — Wert darauf gelegt, ein naives, nicht schon in Kunstschulen verbildetes dafür aber praktisch vorgebildetes, im wesentlichen männliches Schülermaterial zu gewinnen und diese Jugend dann von unten herauf stufenweis zu selbständiger Anschauung, Erfindung und zu soliden Handwerksbegriffen zu erziehen. Die Zeichen- und Pinselübungen, die Naturstudien, der Unterricht im Aufteilen von Flächen, der dann unversehens zum Architektonischen und Typographischen führt und die Praxis der Fachklassen: das alles wirkt, wie es in den Beispielen der Ausstellung dargestellt ist, überzeugend und pädagogisch allgemein wertvoll. Die Problematik beginnt dort, wo das eigentlich Künstlerische einsetzt. Auf diesem Punkt fängt überall die Eigenart der Lehrer zu wirken an, das heisst die Schüler arbeiten in den Formen ihrer Lehrer. Da diese aber selbst noch Suchende sind, wo es sich um formale Ausprägungen von Gedanken des Zwecks, der Technik und des Materials, wo es sich um die Übersetzung des Elementaren in ein darstellend Schönes handelt, so erscheinen die Resultate subjektiv schwankend. Man kann sagen, dass die Schulausstellung in besonnener Weise den Stand des neuen Kunstgewerbes widerspiegelt; es ist das Gute der Reformbewegung darin aber auch ihre Unsicherheit im Künstlerischen, es ist sehr deutlich ein Fortschritt zu sehen, aber auch jene persönliche, originelle Reaktionärgesinnung, die der Leiter der Museumsschule, Bruno Paul, in seiner angewandten Kunst vertritt. Man verlässt die Ausstellung mit der Empfindung, dass Vorzügliches in dieser ersten Kunstgewerbeschule Preussens schon geleistet ist, dass eine noch grössere Beschränkung aber von Vorteil sein würde. Noch mehr Elementarunterricht und noch weniger „Kunst“. Und dann, bei der nächsten Veranstaltung

dieser Art, nicht nur eine Ausstellung von Arbeiten der paar besten Schüler, die zuweilen kaum noch Schüler sind, sondern auch eine Vorführung von Arbeiten der mittleren Talente. Denn das Mittlere ist in solchen Ausstellungen, die auf die Güte eines pädagogischen Systems hinweisen sollen, stets das Instruktivste.

❃

Amsler & Ruthardt veranstalteten eine umfangreiche Ausstellung graphischer Arbeiten von Rops. Wenn man diese Werke so nach längerer Zeit wiedersieht, interessiert eigentlich nur noch das Stoffliche daran. Und das ist sehr bedenklich, weil der Stoff in diesem Fall eine unverhüllte, lüsterne, nicht einmal moralisch geisselnde Erotik ist. Die Kunstform von Rops interessiert eigentlich nur noch durch den Esprit, womit sie aus fremden Bestandteilen zusammengesetzt ist. Sie schillert in vielerlei Formen. Hier denkt man an Daumier, dort ein wenig an Manet, zuweilen erscheint Rops wie ein belgischer Klinger, dann wieder wie Helleu oder wie Ferdinand Khnopff, wie ein entarteter Präraffaelit. Das Allegorische mutet herzlich schal an. Man betrachtet die Arbeiten unwillkürlich schon historisch und begreift kaum, wie geistreiche Leute Rops einmal den grossen Künstlern zugezählt haben.

❃

Bei *Fritz Gurlitt* begrüsste man den alten Landschafter Theodor Hagen mit herzlicher Teilnahme. Er ist unter den Malern ein ganz Ehrlicher und ein immer aufs Neue jugendlich Strebender. Mit den jetzt ausgestellten Landschaften, die vielleicht etwas zu gross im Format sind, nähert Hagen sich etwa Sisley an. Bisweilen, wie in dem „Thüringer Städtchen" mit einem überraschenden Gelingen und ganz selbständig. Freilich wirkt die Farbe seiner Landschaften ein wenig kreidig, doch ist sie auch frisch und wahr. Man befestigt sich in der Überzeugung, dass Hagen ein guter Lehrer sein muss.

In dem neu eingerichteten Graphischen Kabinet dieses Kunstsalons wurde eine gute Kollektion von Radierungen Whistlers und Seymour Hadens gezeigt.

❃

Mit dröhnenden Schritten ist bei *Keller & Reiner* Albin Egger-Lienz aufs Podium der Öffentlichkeit getreten. Doch überzeugt er nun in Berlin nicht mehr als im Sommer in Dresden. Was er macht, ist nicht gross, sondern nur vergrössert. Plakatartig im Sinne der Leute von der „Scholle" etwa und halb kunstgewerblich. Eine handfeste Knittelkunst, eine Dreschflegelkunst; von Hodler inspiriert, aber dessen Parallelismus ad absurdum führend. In deutschen Märchen werden die Riesen immer als dumm geschildert; in diesem Sinne ist Eggers Monumentalität riesenhaft. Daneben ist eine gewisse originelle Urwüchsigkeit nicht zu verkennen. Man könnte Eggers, nach dem was er bisher gezeigt hat, etwa einen gewaltsam vergrössernden Laermans nennen.

❃

Die *Juryfreien Ausstellungen* erweisen sich auch in diesem Jahr keineswegs als Gelegenheiten wo verkannte und misshandelte Talente ihr Recht finden, sondern als Marktgelegenheiten, für den Weihnachtsmonat. Die bemerkenswerten Bilder, die man sieht, sind von Talenten, denen man mit besseren Arbeiten auch sonstwo begegnet, die also diese Veranstaltungen nur als eine Gelegenheit mehr mitnehmen. Daneben beherrscht mässige Glaspalastkunst das Feld bis hinab zum schlimmsten Damendilettantismus. Wie es denn bezeichnend ist, dass die Hälfte aller Aussteller Malerinnen sind.

❃



KWANNON, BUDDHISTISCHE GOTTHEIT. VERGOLDETE HOLZSTATUE. JAPAN, 7. JAHRHUNDERT. BESITZER: KGL. MUSEUM, BERLIN
MIT GENEHMIGUNG DES VERLAGS J. BARD, BERLIN



DER BUDDHA SHAKA IM EINSIEDLERGEWAND. CHINA, 13. JAHRHUNDERT. MALEREI AUF SEIDE
BES.: KGL. MUSEUM, BERLIN

Die Lebensarbeit Karl Hagemeisters konnte man bei *Ed. Schulte* zum Teil überblicken. Die Bilder aus der Frühzeit, wo der Einfluss, des Lehrers Preller noch herrschte, zeigen eine dunkle Landschaftsromantik; dann geriet Hagemeister in die Nähe des Leiblkreises und Schuchs, wovon vor allem ein schönes Knabenporträt und ein Stilleben in der Ausstellung Kunde gab; die mit Schuch gemeinsam und später in der Einsamkeit in Ferch bei Werder verlebte Zeit wird in einer grösseren Reihe zuerst tonig dunkler und sodann heller und in grossem Format gehaltener dekorativer Bilder dargestellt; aus der letzten Epoche sah man endlich bewegte Seebilder, von denen die beiden Arbeiten dieses letzten Sommers besonders kräftig und malerisch reich erscheinen. Durch alle Bilder geht eine starke Dekorationsfreudigkeit, die immer aber — bald mehr, bald weniger — von der unmittelbaren Naturanschauung, vom ernsten Studium der Licht- und Lufterscheinungen regiert wird. Da die Ausstellung zeitlich bald auf die Schuchausstellung an derselben Stelle gefolgt ist, so sah man um so deutlicher, was Hagemeister mit seinem Freunde auch künstlerisch verbindet und worin er sich als Individualität von ihm unterscheidet.

❋

Im *Graphischen Kabinet* war der zweite Teil einer schönen Ausstellung von graphischen Arbeiten Edvard Munchs zu sehen. Wir gedenken demnächst über diesen Künstler einen besonderen Aufsatz zu veröffentlichen. Vor allem über den prachtvoll geschmeidigen Graphiker Munch.

❋

Caspers Kunstsalon eröffnet seine neuen Räume am Kurfürstendamm mit einer anregenden Ausstellung von Bildern mittlerer Güte, und von guter Graphik. Unter den Bildern sind Arbeiten von Cazin, Daumier, Liebermann, Monet und Monticelli erwähnenswert. Interessant war es Erich Hancke als Maler wieder zu begegnen. V. de Ville erweist sich mit seiner Kollektion als ein Nachempfinder Corots.

❋

Alfred Helberger erweist sich bei *Fritz Gurlitt* als ein gutes dekoratives Talent, dessen Gebirgsbilder, mit neoimpressionistischem Farbengetupf zwischen den Konturen wie grosse Lithographien erscheinen und über eine frohe Kunstgewerblichkeit nicht hinausstreben. — Der junge Heckendorf, der vor einigen Jahren in der Sezession debütierte, scheint sich in einem Übergangsstadium zu befinden. Die Produkte dieses Zustandes sind nicht eben erfreulich. Willi Geigers spanische Radierungen leiden unter einer gewissen Eintönigkeit und Manier. Doch ist in dieser Manier Geist und natürliches malerisches Gefühl enthalten. K. S.

ROSTOCK

Im *Kunstverein* ist eine Ausstellung „Die Kunst der Radierung" eröffnet worden, die unter anderm Arbeiten von Corinth, Hübner, Klinger, Leibl, Leistikow, Liebermann, Menzel und Slevogt enthält.

STUTTGART

Fischers „Kunstgebäude" steht in seiner äusseren Erscheinung fertig da. Die Abbildung beweist, dass es den in Lichtwarks Buche über „die deutschen Königsstädte" erschöpfend beschriebenen Bilde des Stuttgarter Schlossplatzes vorteilhaft eingegliedert worden ist. Im übrigen kann der Bau definitiv erst dann gewürdigt werden, wenn auch die Innenräume und ihre Einrichtung der Öffentlichkeit übergeben sind. H. O. S.



UKTIONSNACHRICHTEN

Die Sammlung Henri Rouart
von Carl Einstein

Die Lebensarbeit Henri Rouarts wurde im Dezember versteigert. Sammeln war dieses Mannes lebendige Thätigkeit und dieses Sammeln entsprang entdeckerischem Sehen. Der Begriff des Sammlers hat in Deutschland bisher kaum eine reine Darstellung gefunden und bei weitem nicht die Legitimität erlangt, die er in Frankreich stets besass. Ich meine damit, wir haben in Deutschland eine Menge Käufer, und zwar solche, die überraschend viel erwerben; aber bei wem hätte der Erwerb von Bildern durch eine ununterbrochene Leidenschaft Form bekommen? Immerhin lässt sich dies unschwer verstehen. Der Franzose kauft Bilder, die unmittelbarer Ausdruck seiner Rassengewalt sind, er steht in dem Prozess des Kunstschaffens. Ein Mann wie Rouart lebte mit den Malern und seine Passion der Bildererforschung trieb ihn sogar, Maler zu werden.— Wohl nicht, dass er geglaubt hätte, seine Bilder seien ihm oder anderen notwendig, vielmehr um immer deutlicher und genauer den Aufbau seiner geliebten Bilder zu erkunden und jede Kenntnis von Farbe, Pinselstrich, Patina und Valeur zu erlangen. Die Sammelpassion Rouarts war dermaassen innerlich, heftig und unmittelbar, dass sie sich zur schöpferischen Thätigkeit steigerte. Wo in Deutschland besässen wir den schöpferischen Sammler, der den Gesamteindruck malerischer Epochen zu komponieren versteht. Rouart sammelte nicht von den Hemmnissen einer ideologischen Kunstanschauung beengt und geschoben; er war Outsider und unabhängig vom Kunstmarkt. Nicht scharf genug kann man in Deutschland betonen, was den Sammler vom Kunsthändler trennt. Dieser wird Bedürfnisse zu wecken und aufzupeitschen suchen; die Ware wird ihm als wertvoll erscheinen, welche er gerade besitzt. Fraglos wird dies kaum einmal zum verbindlichen Kriterium thatsächlicher Werte. Rouart sammelte unideologisch, nach deutschen Begriffen also dumm. Seine Bilder missbrauchte er nicht zu Literarischem, zu keinem System und keiner Strömung. Er ass Bilder, verlangte nur Schönheit von ihnen, ein Wort, das in Deutschland auszusprechen fast immer für weichlich gilt. Man bezeichnet diese heute verschämt als Qualität. Diese Sammlung konnte eine Klassizität gewinnen, der Extravaganz oder Gebundenheit durch Kunstmarkt und Theorie fernliegen. Denn als klassisch muss dieses Oeuvre angesehen werden, frei von Kunstpolitik und unbelastet vom dernier cri des Kunstmarktes. Hier wurde nicht nach Meinungen, sondern nach einer überaus soignierten Anschauung gesammelt. Rouart war, wie fast jeder bessere französische Sammler, ein guter Kamerad der Maler, mit denen er lebte, denen er in den schlechten Zeiten Bilder abkaufte, oder mit denen er tauschte. Er war der Freund Millets, aber auch der Intimus des Degas. Die beiden sassen jahrelang jeden Vormittag zusammen und malten. Rouart tauschte die Arbeiten Degas', Ingres' und Delacroix' gegen seine ein. Ermöglicht werden solche Sammlungen durch die Intimität von Künstler und Amateur, die kaum einmal durch den Kritiker gestört wird. Diese Sammlung hätte in Deutschland in jeder Stadt ausgestellt werden müssen als intensiver Protest gegen Moden, als Mittel die französische Kunst als Einheit aufzufassen, damit man aufhöre, sie jener beliebten Entwicklung gemäss zu verzeichnen oder in merkwürdige Epochen zu zerscheiden. Entwickelt hat sich noch nie eine Kunst und die Epoche erweist sich als mangelndes Sehvermögen, als Unfähigkeit, Dinge kontrapunktisch zu empfinden. Es giebt wenig Nuancen französischer Malerei, die in dieser Sammlung nicht dargestellt waren; die Quellen dieser Kunst werden fast vollständig angedeutet. So kommt es, dass der eine meint, dies sei die Daumier-Sammlung, andere nehmen sie für Corot, Degas oder Delacroix u. s. f. in Anspruch; andere wieder meinen, hier werden die endgültigen Impressionistenpreise festgestellt. Alle diese einseitigen Auffassungen bestätigen nur die Vollständigkeit der Rouartschen Sammlung. Einige Zahlen mögen, allerdings äusserlich, die Gewichtigkeit des Be-



HONORÉ DAUMIER, DAS KONZERT
SAMMLUNG HENRI ROUART, PARIS



CAMILLE COROT, JUNGE FRAU MIT HELLEM ÜBERWURF
SAMMLUNG HENRI ROUART, PARIS

sitzes andeuten, darin sind z. B. 45 Gemälde von Corot, 77 Aquarelle, Gemälde und Zeichnungen von Delacroix, 23 Degas u. s. f. Soweit wenige Arbeiten oder nur ein Werk eines Malers in der Sammlung sind, wurde jeweils ein besonders charakteristisches gewählt.

Die Entdeckung der französischen Malerei in Deutschland vollzog sich nach einer gänzlich einseitigen Methode, und man setzte als Kriterium der französischen Malerei Technik und Anschauung der Impressionisten fest, obwohl damit füglich nur ein Bruchteil dieser Kunst zu greifen war. Der Impressionismus wurde als Kampfmittel gebraucht, genau wie man heute Poussin und seine Kompositionen als Einwand gegen den Impressionismus missbraucht. Unter dem Ruhm der Impressionisten vergass man die Künstler der dreissiger Jahre, versäumte man Poussin, Chardin und Fragonard. Dabei steckt das Bedeutende französischer Malerei in der Vielseitigkeit ihrer reichen Beziehungen, und eher hätte man an sie den Anschluss gefunden, wenn man jene nicht vergessen hätte. Die franzözische Kunst absorbierte, man kann fast sagen, die ganze frühere Malerei, welche durch ein bestimmtes Volksempfinden umgeformt wurde. Die Rouartsche Sammlung enthält, zum Beispiel, zwei Philippe de Champaigne, der die Beziehungen der französischen Kunst zu Holbein und den Eycks begründete. Von jenem geht es über Latour zu den Porträts Ingres' und den Arbeiten Degas'. Von Ingres enthält die Sammlung mehrere charakteristische Arbeiten, die uns die Virtuosität dieser einseitigen Zeichenkunst beleuchten. Poussin ist mit einer seiner schönsten Arbeiten vertreten, der „Kindheit des Bacchus". Manche versuchten diese Arbeit als eine Kopie Delacroix' zu erweisen, der Beweis dürfte jedoch kaum hinreichend gegründet sein. Poussin absorbierte die italienische Klassizität, er ist der typische Klassiker der Franzosen, gleichsam der Erfinder des französischen Bildnisses. Cézanne definierte das Klassische einmal mit dem Ausspruch, man denke sich einen Poussin, der sich ganz auf die Natur bezieht, darunter verstehe ich das Klassische. Äußerlich schien für Cézanne, der dieser Sammlung mit fünf Werken angehört, die Auffassung der Natur sich verändert und verschoben zu haben, im wesentlichen steht er Poussin näher, als es die Verschiedenheit der Techniken andeutet. Man kann von dem Poussin Rouarts sagen, was der Meister in einem Briefe schrieb: „Ich habe mir Mühe gegeben, es gut zu machen und habe es in der Manier, die Sie sehen werden, bemalt; um so mehr als der Gegenstand an sich weich ist." Aus diesem Bild ergiebt sich die Quintessenz Poussinischer Kunst, „dass die Malerei, obschon sie Körper darstellt, nichts anderes ist, als ein Inbegriff von unkörperlichen Dingen, in dem sie allein das Maass und die Ordnung an den Körperformen zur Erscheinung bringt." Ingres wird neben diesem Meister stets einseitig und virtuos erscheinen; selbst in den schönen Arbeiten, die von ihm die Sammlung enthält, erreicht er nicht die räumliche Durchbildung, die Verteilung der Formen, die Poussin gelang. Fragonard eröffnet mit Arbeiten, die in der Nähe eines Breughel hingen, den



ED. DEGAS, AN DER BARRE
SAMMLUNG HENRI ROUART, PARIS

Zusammenhang mit flämischer Kunst. Die spanischen Momente französischer Malerei, die bei Manet deutlich werden, sind durch Arbeiten von Greco, Ribéra und Goya erhellt. Der sogenannte Velasquez der Sammlung dürfte dem Maler des Alexandro del Borro in Berlin angehören. Die intimen Beziehungen zur niederländischen Kunst werden durch eine nature morte von Chardin „Musikinstrumente" angedeutet. Dem gleichen Kreis gehört ein anonymes Bild einer Drehorgelspielerin an, das vielleicht Aved, wenn nicht gar Chardin zuzuschreiben ist. Von Chardin aus führt der Weg zu Cézanne, der mit fünf Bildern vertreten ist. Besonders vielseitig orientiert die Sammlung über die Künstler der dreissiger Jahre. Diese Meister zwingen uns, den Begriff des Impressionismus umzubilden und von der Bindung einer bestimmten Zeit loszulösen. Corot ist unerhört und wie in keiner Sammlung vertreten. Nach der Versteigerung dieser Sammlung wird man sich nie mehr über Corot vollständig orientieren können. Rouart giebt ein völlig neues Bild dieses allergrössten Meisters. Sein Corot ist nicht der Dichter der verschwommenen träumerischen Landschaften; es ist der Corot Artiste, der Schöpfer figürlicher Kompositionen, — der wie kaum einer es verstand, eine malerische Einheit zu erzielen. Man studiere die räumliche Ordnung der Ville D'Este, und kaum vermag man die Geheimnisse der Komposition zu lösen, dermassen sind sie durch die Mittel dieser unbeschreiblichen Malerei verknüpft. Wieviel wäre für Deutschland gewonnen gewesen, hätten die Marées und Feuerbach, Poussin und Corot studiert; nahe lag dies gerade Feuerbach, der unter dem tüchtigen Couture, von dem zwei schöne Porträts in der Sammlung sind, arbeitete. Wie gross sind die Figuren Corots gesehen; jedoch wie empfindlich im Valeur, wie erfüllt bis in die letzte Ecke, bis in die letzten Pläne. In Deutschland allerdings glaubt man, dass, macht man figürliche Kompositionen, man sich lächerlich grosser Formate bedienen müsse. Ein sicheres Mittel, nie zum Valeur, nie zu einer wirklichen räumlichen Durchbildung zu gelangen. Um Corot gruppieren sich die Arbeiten von Chintreuil, Isabey, Daubigny, Dupré, Diaz und seinem Vorläufer Hubert Robert u. s. w. Aus ihnen ragt noch Rousseau hervor, von dem Thoré Burger sagte: „Deine grossen ruhigen Augen thun sich auf wie Triumphbögen, alles schreitet durch, die Wölbung deiner Brauen, die grosse Armee der Eichen von Fontainebleau, ohne sich zu neigen." Delacroix, der heute vielleicht etwas Überschätzte, ist durch Hauptarbeiten vertreten. Diese bestätigen mir den reichen gesteigerten Kolorismus dieses Künstlers, der zeitlebens zwischen Rubens und Tizian schwankte, ungeheure Klugheit besass, dem es jedoch ganz selten gelang, ein wirklich einheitliches Bild zu geben, wo die Pläne wie in einem Poussin, Corot oder Géricault zusammenklingen. Neben Delacroix sind zwei Aquarelle Baryes zu nennen, dessen leidenschaftlich konzentrierte Werke bei uns leider ignoriert wurden. Begreiflicherweise ist Millet, der bäuerische Freund des Sammlers mit zahlreichen Arbeiten vertreten, vor denen ich immer einen nachahmerischen etwas sentimentalen Klassizismus empfinde. Degas, der andere Intimus Rouarts, zeigt seine bedeutendsten Arbeiten, die auf Ingres zurückweisen, ohne dass er dessen „estyle" unterlegen wäre. Neben Millet wächst Daumiers Form besonders deutlich hervor. In ihm war die ganze Wut der französischen Rasse, der ganze geistige Elan eines kritischen Proletariers gesammelt. Wir sehen seine bübischen Advokaten zu kühnen Kontrasten gegeneinander gestellt, seine lärmenden Clowns und die armseligen Götter des Altertums. Neben Daumier wird der Wert des intensiven, jedoch dekorierten Ethos van Goghs deutlich, nicht gerade zu dessen Vorteil. Manet, Renoir und Pissarro sind durch bedeutende Arbeiten vertreten. Dies alles sind in solcher Aufzählung nur Namen. Aber welch reiche Verbindung dieser Namen hat Rouart zusammengebracht!

Das Wesentliche dieser Sammlung: sie war kein Konglomerat, kein zufälliges Rendez-vous von Bildern, sie war als Sammlung ein Kunstwerk und klassisch, da der Sammler mit Inbrunst nach der Schönheit strebte wie ein Liebender nach dem geliebten Gegenstand. Dadurch wurde sie zur Königin unter den Sammlungen.

✻

Der erste Teil der Sammlung Rouart (Gemälde) kam in Paris in dem neuen grossen Saal von Manzi-Joyant am 9., 10. und 11. Dezember zur Versteigerung. Das Interesse war ausserordentlich; deutsche Besucher waren sehr zahlreich. Von deutschen Galeriedirektoren sehen wir die Herren Lichtwarck-Hamburg, Justi-Berlin, Swarzensky-Frankfurt a. M., Hagelstange-Köln, Wichert-Mannheim, Reiche-Barmen.

Der grosse Erfolg der Versteigerung ist aus der absoluten Höhe der Preise noch nicht ersichtlich. Denn die Sammlung bestand zum kleinsten Teil aus sogenannten „Galeriewerken". Rouart hatte sich nie um die Wichtigkeit eines Bildes im kunsthändlerischen Sinne gekümmert; er besass von Corot z. B. grösstenteils Werke kleinsten Formates, und zwar nicht die duftigen Landschaften, für die bisher die höchsten Preise bezahlt wurden, sondern italienische Landschaften seines bescheidenen Jugendstils und Figurenbilder seiner Spätzeit. Seine Corot-Sammlung hatte nur ein Gegenstück in der von Moreau-Nélaton (jetzt im Louvre). Den höchsten Preis der Corots brachte Nr. 118: les îles Borromées, mit 210000 Fr. (Knoedler, New York), ein typisches, weiches Spätbild ohne besondere Eigenart, das bedeutendste landschaftliche Frühwerk, Nr. 114: Tivoli, kaufte die Familie für 111000 Fr. zurück, nachdem von deutscher Seite bis zu 110000 Fr. vergeblich geboten war. Nr. 105: Rom, San Bartolomeo 51000 Fr.; Nr. 144: Neapel 20500; Nr. 134, Un lac d'Oberland, eine reizende Naturstudie, 22 × 35 cm: 23000 Fr. (brachte

1875 auf der Vente Corot 300 Fr.). Ausserordentlich waren die Figurenbilder. Die gezahlten Preise beweisen, dass die Schätzung Corots als Figurenmaler, die vor kaum 20 Jahren einsetzte, mit der des Landschafters ernsthaft rivalisiert. Am höchsten bezahlte der Louvre Nr. 125: La femme en bleu, mit 162000 Fr., ein Werk aus der allerletzten Zeit, das nicht ohne eine leise Trivialität ist. Nr. 121: Jeune femme en robe rose, ein köstliches kleines Werk, brachte 26000 Fr.; Nr. 143: La Poésie 20100 (Paul Cassirer); Nr. 128: Jeune femme blonde 50000 Fr.; Nr. 108: Bretonne 21700 (Druet). Trotz der zum Teil ausserordentlichen Corot-Preise waren die Sensation des ersten Tages Cézanne und Gauguin. Denn die Baigneuses von Cézanne, für die 18000 Fr. bezahlt wurden (Barnes), sind eine kleine, wenig lebendige Komposition. Und der grosse Gauguin wurde mit 31500 Fr. bezahlt, ein Preis, der für diesen dekorativen Maler recht hoch ist. Cézanne, Nr. 93: Femme et enfant, 23 × 23 cm, ausserordentlich suggestiv, brachte am zweiten Tage 10000 Fr.

Im übrigen zeigen die Preise dieser Sammlung wieder einmal den feinen Instinkt der französischen Bilderkäufer für die Qualität. Boudin, Lépine, Cals, Jongkind liessen kühl. Aber die grossen Meister des Impressionismus feierten Triumphe. Die Zeit ist nicht mehr fern, wo die für die Meister dieser Schule gezahlten Preise denen von Frans Hals und Rembrandt gleichkommen, an deren Seite sie ihr Talent einmal in der Schätzung unserer Nachkommen stellen wird. Die 435000 Fr., die Durand-Ruel für den Degas Nr. 177: les danseuses à la barre gab, (s. die Abbildung), dürfte der höchste Preis sein, der für das Bild eines lebenden Malers bisher gezahlt wurde. Der alte Degas, der bei der Vorbesichtigung erschien, wird mit Wehmut daran gedacht haben, dass er, wie erzählt wird, 500 Fr. für das Bild bekommen hat. Und dieses schöne Werk ist durchaus keines seiner Hauptbilder. Die hohe Schätzung von Degas ist nicht unabhängig vom anekdotischen Interesse, vom Gegenstand und der vorsichtigen Delikatesse seiner Technik. Er ist der erste moderne Maler, der das Herz derer erobert hat, die in der französischen Kunst des 18. Jahrhunderts, in Chardin, Fragonard, Watteau den höchsten Ausdruck der Malerei sehen. Nr. 176: La répétition de denze brachte 150000 Fr. (Knoedler). Von bezauberndstem Reiz waren die drei Renoirs. Der Grösste, Nr. 265, eine Parkallee mit zwei lebensgrossen Reitern, ein Bild von bestrickender Naivetät, kam nach Deutschland (Paul Cassirer). Nr. 268: La Parisienne 56000 Fr. (Knoedler). Verhältnismässig billig war ein Hauptwerk von Manet, Nr. 235: La leçon de musique, ein lebensgrosses Doppelporträt des Schriftstellers Astruc und seiner Frau in der Art des Treibhauses der Berliner Nationalgalerie, 120000 Fr.; Nr. 237: sur la plage brachte 92000 Fr.; Nr. 236: buste de femme kaufte die Familie für 97000 zurück.

Daumiers Schätzung als Maler macht weitere Fortschritte. Sein nach unserm Geschmack tiefstes Bild der Sammlung Nr. 165: Le liseur kostete 42000 Fr., Nr. 161: Crispin et Scapin 60000 Fr. (Louvre); Nr. 163: Scène de révolution 63000 Fr. Den höchsten Preis der sehr guten Sammlung Millet erzielte Nr. 239: L'homme à la veste mit 111000 Fr., Nr. 238: Le coup de vent 80000 Fr. (Bernheim), Nr. 240: paysanne 31000 Fr. (Wallis).

Monet Nr. 254: Seine à Argenteuil, 30200 Fr. (Wiriot), Delacroix Nr. 189: Coin d'Atelier 30000 Fr. (Louvre).

Puvis de Chavannes Nr. 265: Marseille 68000 Fr.; Nr. 264: L'espérance 65000 Fr. (Louvre).

Die Bilder alter Meister waren weniger bedeutend. Das Mädchenbildnis von Goya, das mit 142000 Fr. bezahlt wurde, (Hugh Lane) ist ein recht kraftloses verblasenes Bild. Chardin Nr. 10; Stilleben 41000 Fr. (Chialiva). Fragonard Nr. 37: La fuite 75000 Fr. (Chialiva). Nr. 42: Greco, Apostel 60000 Fr. (Kleinberger).

Das Gesamtergebnis ist rund 4657000 Fr. Die Resultate der Versteigerung der Zeichnungen und Pastelle lagen bei Redaktionsschluss noch nicht vor. B. C.

DIE SAMMLUNG LIPPMANN

Die Kunstsachen, die der 1903 verstorbene Direktor des Kgl. Kupferstich-Kabinets *Friedrich Lippmann* hinterlassen hat, kamen am 26. und 27. November bei *Lepke* zur Versteigerung – mit starkem Geräusch, wie es in Berlin Sitte ist. Der Eindruck von einigen schönen Stücken unter den „primitiven" Bildern und Skulpturen, wie auch die Erinnerung an die originelle Persönlichkeit des Sammlers, der in seiner amtlichen Tätigkeit Unvergängliches geschaffen hat, gaben der Auktion Schwung und rissen manche Dinge mit empor, die Lippmanns Wohnräume glücklich dekoriert hatten, an sich aber nicht viel bedeuten.

Die deutschen Museen, die ja bei solchen Gelegenheiten immer am Platze sind, beteiligten sich ziemlich lebhaft, wenn auch grösstenteils ohne Erfolg. Das Berliner Kaiser-Friedrich-Museum konnte sich einige gute deutsche Bildwerke kleinen Maassstabs sichern.

Unter den Bildern waren bemerkenswert: 31. *Brekelenkam:* typisches Interieur in trüber rötlich brauner Tönung, von guter, aber nicht ausserordentlicher Qualität (16000 M.) 33. Sellajo: Cassonestück von reicher Dekorationswirkung, tüchtige Arbeit des neuerdings beachteten Florentiners (38000 M.) 34. Costa: Frauenporträt. Der Autor fraglich. Jedenfalls eine fesselnde Leistung von einem ferraresisch-bolognesischen Meister aus der Zeit um 1520 (17000 M.) 35. Cozzarelli: Verkündigung Mariae. Gut erhaltene Temperatafel von dem keineswegs unbedeutenden Sieneser Quattrocento-Meister (21000 M.). 37. Engelbrechtsen: Hagars Verstossung. Echt und gut erhalten (8600 M., relativ billig). 38. Bosch: Anbetung der Könige. Echt, aber nicht tadellos konserviert (55000 M., angeblich für das Metropolitan Museum in New York; die Höhe des Preises ist

mit der Seltenheit der Bosch-Bilder zu rechtfertigen, vielleicht nicht ganz zu rechtfertigen). 41. Meister des Todes Mariae: die hl. Familie. Mehrfach wiederholte Komposition (20100 M.). 42. Isenbrant: Kleiner Flügelaltar. Zierlich in der Form, glühend und harmonisch in der Farbe. Es giebt nichts Besseres von dem anmutigen Brügger Meister (52000 M., Pariser Kunsthandel). 43. Dirk Vellert: Flügelaltar mit der Anbetung der Könige. Kunsthistorisch merkwürdig, weil von diesem Meister sonst fast nur Kupferstiche, Zeichnungen und Glasmalereien bekannt sind (30000 M.). 44. Meister von Messkirch: Auferstehung Christi Heiter und schwungvoll im Effekt, charakteristisch für den Bodensee-Meister (19000 M.). 46. Bellegambe: Vorführung einer Heiligen. Besonders feine, sorgsam durchgebildete Leistung des in Douai thätigen Malers. Der Käufer dieser Tafel kann das Gegenstück (die Heilige am Marterpfahl) aus dem Pariser Handel dazu erwerben (12500 M.). 47. Deutscher Meister: Doppelporträt, datiert von 1490. Streng und charaktervoll, als deutsches Tafelbildnis aus dem 18. Jahrhundert etwas recht Seltenes (20500 M.). 49. Hans von Kulmbach: Geburt Mariae. Diese liebenswürdige Komposition gewann leicht viele Freunde. Der Ton des Dürer'schen Marienlebens ist leicht abgewandelt ins Zarte, selbst Elegante. Schwerlich wird sich ein besserer Name als der Kulmbachs finden lassen, wenngleich die Tafel nicht zu den typischen Hervorbringungen dieses Meisters gezählt werden kann (52000 M., Berliner Privatbesitz). 50. Cranach: Gefangennahme Christi. Echt, mit dem relativ frühen Datum 1515, von sehr guter Qualität (14400 M., der niedrige Preis durch die Dunkelheit des Bildes zu erklären).

Unter den Möbeln, Bildwerken, kunstgewerblichen Dingen, die am zweiten Tage verkauft wurden, hebe ich hervor: 111. Anziehtisch mit reicher, farbiger Intarsia, deutsch von 1600 etwa (25400 M.) 116. Andrea della Robbia: Leda. Als profane Darstellung in dem reichen Robbia-Werke fast einzig und sehr gefällig (26000 M.). 126. Farbiges scharf gearbeitetes Tonrelief mit Mariae Tempelgang. Rheinisch um 1480 (40000 M.). 133. Die hl. Magdalena. Stattliche, reich kostümierte Figur in Eichenholz, ohne Farbe, niederländisch um 1500 (15500 M.). 134. Kleines Buchsrelief mit der Madonna, süddeutsch um 1520 (16000 M.). 139. Der hl. Adriaen. Munter aufgefasste Statuette in Eichenholz mit Spuren von Farbe, holländisch um 1520 (15000 M.). 144. Relief in Kehlheimer Stein, mit einem Reiterkampf, süddeutsch um 1560 (23500 M.). 145. Der hl. Stephan. Nicht von „Riemenschneider", ernste und ausdrucksvolle Figur, süddeutsch um 1500 (32000 M., Österreichisches Museum zu Wien). 152. Kleines, bunt bemaltes Buchsrelief mit der „schönen Maria von Regensburg" von 1522, bayerisch (15500 M.). 159. Der Tod Mariae. Kleines Hochrelief in Eichenholz, ohne Farbe, originell komponiert, empfunden und tief, niederländisch gegen 1500 (19000 M.). — Mit 186 Nr. ward ein Erlös von rund 1000000 M. erzielt. —

CHRONIK

PRÄSIDENTENWAHL IN DER BERLINER SEZESSION

Die Berliner Sezession hat am 5. Dezember Paul Cassirer in einen auf 15 Mitglieder erweiterten Vorstand gewählt und dieser hat Cassirer sodann zum Präsidenten der Sezession gemacht. Max Slevogt übernimmt die Bildung einer Jury, in der der Präsident keine Stimme haben soll, und es besteht der Plan in Zukunft drei Jahresausstellungen zu machen: die übliche Sommerausstellung, eine Herbstausstellung für jüngere Talente und eine Schwarz-weissausstellung im Winter.

„Kunst und Künstler" ist nicht ohne Anteil an diesen Vorgängen. Wir hatten hier gelegentlich der Besprechung der Sommerausstellung geraten, die Sezession solle sich einen Laiendirektor wählen, einen künstlerisch-kaufmännisch geschulten Geschäftsführer (siehe Jahrg. X, Seite 434—437). Wir hatten natürlich an keine bestimmte Persönlichkeit gedacht. Wir dachten an einen Direktor, der imstande wäre die Sezession, ohne persönlichen Ehrgeiz, nach jeder Richtung unabhängig zu machen. Wir wollen heute nichts mehr über Einzelheiten dieser komplizierten, nur dem Eingeweihten ganz verständlichen Angelegenheit sagen; wir wollen nur konstatieren, dass ein Kunsthändler, der mit vielen Mitgliedern der Berliner Sezession geschäftlich liiert ist und der in seiner Hand sehr vieles von dem, was von neuer Berliner Kunst wertvoll ist, monopolisiert hat, Präsident der wichtigsten deutschen Künstlervereinigung ist. Eine Polemik hat jetzt keinen Zweck mehr; doch soll auch nicht Zweifel daran gelassen werden, dass wir diese Entwickelung der Dinge für bedenklich halten. Die nächsten Ausstellungen werden wahrscheinlich gut werden, da Paul Cassirer ein sehr erfahrener Ausstellungstechniker ist. Doch handelt es sich hier um mehr als Ausstellungen; es handelt sich um die Idee der modernen Kunst und darum, wie sie sich selbst un-

bewusst einschätzt. Das ist eine Frage, die jeden Kunstfreund interessiert.

Die Berliner Sezessionisten haben mit dieser Wahl bekundet, dass sie von einer höheren, halb symbolisch wirkenden Repräsentation der sie erfüllenden Arbeitsideen nichts mehr halten. Oder es hat wenigstens eine Majorität so entschieden, die durchweg die stärkeren Talente umfasst. Wir sehen einen merkwürdigen Kontrast: auf der einen Seite behängen sich durch grosse Leistungen nicht ausgezeichnete Künstler, die akademischen Würdenträger der Kunst, mit venezianischen Mänteln, um den Kunstberuf romantisch erhöht erscheinen zu lassen; und auf der anderen Seite verzichten wahrhaft talentvolle und erfolgreiche Künstler auf eine repräsentative Berufserhöhung, indem sie zu ihrem Obmann einen Nichtkünstler machen. Sie drücken damit einen im ersten Augenblick nicht unsympathischen Willen zur Unfeierlichkeit aus. Es sieht aus als sagten sie: wir sind am Ende, was wir sind, gleichviel wer uns vertritt; dass wir unter Opfern für die Qualität in der Kunst eintreten, haben wir bewiesen, warum sollten wir nun mit einem Mal schlechter malen, zeichnen und modellieren, weil ein Kunsthändler uns nach aussen vertritt und unsere Geschäfte besorgt. Das klingt vernünftig. Nur ist in dieser Vernunft eine Resignation, die besorgt macht. Es handelt sich doch um Höheres. Es ist eine Lebensfrage, ob die neue Kunstidee, die von der Sezession vertreten wird, sich in absehbarer Zeit zur national herrschenden Übereinkunft erweitern und vertiefen kann, oder ob sie die Oppositionsidee einer kleinen Gruppe bleiben will. Es fragte sich, ob die neue Kunst regierungsfähig werden kann, nachdem sie im stillen so viel Entwickelung schon gelenkt hat, ob sie die Autorität des Staates in den Dienst ihrer Ideen zwingen und die Stellung an der Spitze einnehmen kann, die ihr — wir sagen es hier seit Jahren — zukommt. Oder ob sie abseits weiter ein nur geduldetes Dasein fristen will. Die Antwort auf die Frage, ob es sich hier um einen selbstbewusst zum nationalen Stil und zur Herrschaft schreitenden Willen handelt, oder nur um einen schnell wieder erlahmenden Vorstoss, wird letzten Endes nicht von den Regierenden und vom Publikum entschieden, sondern von den Künstlern selbst. Ausschlaggebend ist der Anspruch, den die Künstler selbst vor der Weltgeschichte erheben, ist der Grad des Selbstgefühls, womit sie sich ihre Ziele instinktiv stecken. Und aus diesem Punkt betrachtet ist es keineswegs gleichgültig, wen moderne Künstler zu ihrem ersten Repräsentanten machen; wie von diesem Punkte aus auch die Maskeraden der Akademiker nicht ganz lächerlich erscheinen. Es ist immer gut, wenn der Künstler unpathetisch vom Handwerk aus denkt und den Berufsidealismus für eine selbstverständliche verdammte Pflicht und Schuldigkeit hält, worüber man nicht viel redet. Doch darf eine Künstlerkorporation auch nicht profaner erscheinen als sie ist. Auf einem gewissen Punkt muss die wichtigste deutsche Künstlervereinigung es verstehen sich selbst als verantwortlich für eine weitere Idee zu nehmen. Noblesse oblige. Die alten Kunstzünfte waren gewiss ohne viel pathetische Romantik; doch stellten sie stets an ihre Spitze einen Meister.



EUGÈNE DELACROIX, ARABER. ZEICHNUNG
SAMMLUNG H. ROUART, PARIS

Das ist es, was so erregend wirkt. Der Markt mag nun rationeller erobert werden; das Herz der Nation aber wird noch weniger als früher erobert. Und die Teilnahme der Nation braucht doch die moderne Kunst, wenn sie zu höheren Entwickelungen fortschreiten will.

Es bleibt vor der Hand nichts zu thun als abzuwarten, wie sich die Dinge gestalten werden. Vorläufig sind die Gemüter noch erregt und hässliche Worte schwirren durch die Luft — auch zu uns herüber, die jenseits aller egoistischen Interessen stehen. Solche Angriffe werden diese Zeitschrift nicht abhalten zu sein, was sie von je sein wollte: ein Anwalt der guten, der wahrhaft bildenden neuen Kunst und eine Revue, in der keine Forderung anerkannt wird als die, die mit stiller Beredtheit von der Tochter der Wahrheit, der Kunst, erhoben wird.

TSCHUDIS NACHFOLGER

Es wird nunmehr aufs bestimmteste versichert, dass als Nachfolger Hugo von Tschudis in München der Maler Toni Stadler ausersehen ist. Man will in München also zu einem Prinzip zurückkehren, das wir überwunden glaubten und das darin besteht Bildergalerien von Malern leiten zu lassen. Es wird noch Gelegenheit sein auf die Person des neuen Museumsleiters zurückzukommen. Doch kann jetzt schon gesagt werden, dass diese Wahl wunderliche Gedanken über die Regierungsmethode in Bayern erweckt. Wenn ein Privatunternehmen so geleitet würde, wie die Münchener Museen, wenn in ihm

sich Direktoren mit ganz verschiedenen Arbeitstendenzen unaufhörlich ablösten, so würde sehr bald der Zusammenbruch die Folge sein. Wir fürchten, Hugo von Tschudis Thätigkeit war in München nur eine Episode. Auf seine schöpferischen Gewaltstreiche folgt nun ein nationalliberales Regiment.

DIE NEAPELER MARÉESFRESKEN

Es gingen letzthin Nachrichten durch die Zeitungen, wonach die Fresken der Zoologischen Station in Neapel von Hans von Marées an den bayrischen Staat verkauft worden seien. Diese Mitteilung entspricht nicht den Thatsachen. Wahr ist nur, dass man sowohl von Berlin wie von München aus Interesse für den Erwerb der Fresken zeigt, dass die Besitzer der zoologischen Station auch bereit sind sich auf ernstgemeinte Verhandlungen einzulassen, wenn ihnen eine würdige Aufstellung der Fresken garantiert wird, dass die Angelegenheit aber über ein vages Planen auch nicht hinausgekommen ist. Es wäre sehr zu wünschen, dass Berlin die Fresken ebenso erwürbe und aufstellte, wie es einst die Fresken der Casa Bartholty aus Italien nach Deutschland überführt hat. Der zweite Corneliussaal der Nationalgalerie wäre der geeignete Raum dafür. Die Geldfrage kann nicht Schwierigkeiten bieten; stimmte der Kaiser zu, so könnten die Verhandlungen schnell zum Abschluss gebracht werden.



THEODOR FISCHER, DAS NEUE KUNSTGEBÄUDE IN STUTTGART

Eine Korrespondenz

Wir teilen im folgendem eine Korrespondenz mit, die nicht ohne ein allgemeines Interesse ist. Sie begann damit, dass wir bei der Verwaltung des Städtischen historischen Museums von Frankfurt a. M. anfragten, ob wir im Museum einige Stücke Höchster Porzellan aus der dem Museum gehörenden Sammlung Oppenheim photographieren lassen dürften, um damit einen Aufsatz über Höchster Porzellan und über die Sammlung Oppenheim zu illustrieren.

Frankfurt a. M.

An die Redaktion von Kunst und Künstler

Berlin W., Derfflinger-Strasse 15.

Wir bestätigen den Empfang Ihres Schreibens vom 1. d. M. Ein früheres Schreiben von Ihnen ist nicht zu unseren Händen gelangt. Was Ihr Ersuchen anlangt, so bitten wir zunächst um gefl. Mitteilung, von wem der Aufsatz über die Höchster Porzellane der Sammlung Oppenheim verfasst werden wird, und ob derselbe wissenschaftlich oder populären Charakters sein soll.

Hochachtungsvollst
Prof. Dr. Müller.

Berlin, 15. Oktober 1912.

An das Städtische historische Museum,

Frankfurt a. M.

Sehr geehrter Herr Professor!

Der Aufsatz über das Höchster Porzellan ist von Herrn Dr. M. verfasst. Ob er mehr wissenschaftlich oder populär ist, dürfte schwer zu sagen sein. Er enthält eine Art Entwicklungsgeschichte des Höchster Porzellans, indem er an die Oppenheimsche Sammlung anknüpft. Sie würden uns sehr zu Dank verpflichten, wenn Sie uns nun möglichst bald Gelegenheit geben möchten, die Aufnahmen zu machen.

In ausgezeichneter Hochachtung
Redaktion von Kunst und Künstler.

Frankfurt a. M., den 16. Oktober 1912.

An die Redaktion von Kunst und Künstler

Berlin W.

Der von Ihnen genannte Verfasser des Aufsatzes über das Höchster Porzellan ist uns gänzlich unbekannt, und da Sie selbst nicht angeben können, ob der Artikel mehr wissenschaftlich oder populär ist, so sehen wir uns zu unserm Bedauern nicht in der Lage, Ihrem Ansuchen zu entsprechen. Ausserdem scheint uns ein Artikel über eine Privatsammlung, die seit Jahren in unserm Besitz und in unsere Bestände eingeordnet ist, einigermassen post festum zu kommen.

Hochachtungsvollst
Müller.

Berlin, 23. Oktober. 1912.
An die Verwaltung des Städtischen historischen Museums
Frankfurt a. M.

Sehr geehrter Herr Professor!

Wir empfingen Ihr Schreiben vom 16. Oktober und können nicht umhin Ihnen unser Erstaunen auszusprechen über die Art wie Sie unser Gesuch, in dem von Ihnen verwalteten Museum photographieren zu dürfen, beantworten. Es bleibt uns nun nichts weiter übrig, als den Aufsatz ohne Abbildungen zu bringen. Zu gleicher Zeit aber werden wir der Öffentlichkeit mitteilen, dass ein öffentliches Museum sich weigert, zu einer Popularisierung seiner Bestände aus nichtigen Gründen beizutragen. Dafür, dass der Aufsatz des Herrn Dr. M. gut ist, müsste Ihnen der Ruf von „Kunst und Künstler" bürgen. Es bleibt Ihnen also kein stichhaltiger Grund, unser Gesuch abzulehnen und wir müssen es wie gesagt, der Öffentlichkeit überlassen, zu entscheiden, ob ein Museum überhaupt das moralische Recht hat, einer Popularisierung in dieser Weise in den Weg zu treten.

Hochachtungsvoll ergebenst
Redaktion von Kunst und Künstler

Berlin W., den 5. 11. 12.
An den löbl. Magistrat der Stadt Frankfurt a. M.
Abtheilung: Städtische Museen.

Wir sind in der peinlichen Lage uns beim Magistrat der der Stadt Frankfurt a. M. über die Verwaltung des Städtischen historischen Museums beklagen zu müssen.

Wir hatten die Verwaltung dieses Museums gebeten uns zu erlauben im Museum auf unsere Kosten einige Stücke der Sammlung Oppenheim (Höchster Porzellan) zu photographieren, um damit einen Aufsatz von Herrn Dr. M. zu illustrieren, den wir für „Kunst und Künstler" angenommen haben, der eine Geschichte und Ästhetik des Höchster Porzellans giebt und der von der eben genannten Sammlung Oppenheim ausgeht. Der Vorstand hat unsere Bitte aber schroff abgelehnt mit der Begründung, dass ihm der Verfasser unbekannt wäre und dass es sich nicht feststellen liesse, ob es sich um einen „populären" oder „wissenschaftlichen" Aufsatz handle. Dafür, dass der Beitrag des Herrn Dr. M. gut ist, garantiert der Umstand, dass wir ihn acceptiert haben, denn wir zählen zu unseren Mitarbeitern eine Menge erster Autoritäten. Das musste dem Vorstand des städtischen historischen Museums bekannt sein, ebenso der Umstand, dass wir gerade in den letzten Monaten für die Popularisierung der Frankfurter Kunst und der Frankfurter Sammlungen Entscheidendes gethan haben, was jeder Fachmann bestätigen wird. Es lag also kein Grund vor uns das Photographieren in einer Sammlung zu untersagen, die doch der Öffentlichkeit gewidmet ist. Wir müssen darin nicht nur eine grosse Unfreundlichkeit sehen, sondern müssen grundsätzlich protestieren, dass es verhindert wird seitens derer, die bestellt sind die Interessen der Sammlung wahrzunehmen, wenn wir diese Sammlung in vornehmer Weise popularisieren und die Blicke der Kunstfreunde auf Frankfurt lenken wollen.

Wir bitten darum auf die Verwaltung einzuwirken, dass sie ihr Verbot rückgängig macht und uns gestattet zu photographieren, oder uns die Gründe anzugeben, warum es uns versagt wird, denn wir sind Willens den Fall eventuell als einen prinzipiellen aufzufassen und ihn der Öffentlichkeit zu unterbreiten, um die Frage zu entscheiden, ob Museen, die für die Öffentlichkeit geplant sind einer Popularisierung ihres Bestandes in den Weg treten dürfen.

In ausgezeichneter Hochachtung ganz ergebenst
Redaktion von Kunst und Künstler.

Frankfurt a. M., den 22. November 1912.
An die Redaktion von Kunst und Künstler
Berlin W.

In Verfolg Ihres Schreibens vom 15. d. Mts. teilen wir ergebenst mit, dass auf Grund der von uns gemachten Feststellungen für uns kein Anlass vorliegt, auf die Verwaltung des Städtischen Historischen Museums in dem von Ihnen gewünschten Sinne einzuwirken.

Die Museums-Verwaltung wird Ihnen, wie wir festgestellt haben, soweit es sich nicht um Objekte handelt, deren wissenschaftliche Publikation dem Museum selbst vorbehalten bleiben muss, soweit entgegenkommen, das ihr das nach Massgabe der Ihrerseits zu gebenden genaueren Unterlagen für die geplante Veröffentlichung möglich ist.

Haupt.

Epilog der Redaktion

Die Behörde

Korf erhält vom Polizeibüro
ein geharnischt Formular,
wer er sei und wie und wo.

Welchen Orts er bis anheute war,
Welchen Stands und überhaupt,
wo geboren, Tag und Jahr.

Ob ihm überhaupt erlaubt
hier zu leben und zu welchem Zweck,
wie viel Geld er hat und was er glaubt.
Umgekehrten Falls man ihn von Fleck
in Arrest verführen würde, und
drunter steht: Borowsky, Heck.

Korf erwidert darauf kurz und rund:
„Einer hohen Direktion
stellt sich, laut persönlichem Befund,

untig angefertigte Person
als nichtexistent im Eigen-Sinn
bürgerlicher Konvention

vor und aus und zeichnet, wennschonhin
mitbedauernd nebigen Betreff,
Korf. (An die Bezirksbehörde in —)"

Staunend liests der anbetroffene Chef.
(Aus Christian Morgensterns „Palmström")

Erklärungen.

Bezugnehmend auf die Sätze, die Herr Dr. H. O. Schaller in seinem Aufsatz „Die Neuordnung der Stuttgarter Gemäldegalerie" (Oktoberheft, Seite 24) über die Stellungnahme des Direktors der Stuttgarter Gemäldegalerie zu dem Plan einer Jahrhundertausstellung schwäbischer Kunst geschrieben hat, ersucht uns Herr Professor Dr. Max Diez um folgende Richtigstellungen:

1. Die Jahrhundertausstellung ist nicht gescheitert, sondern auf das Jahr 1916 verschoben worden.

2. Sie ist nicht auf meinen Antrieb verschoben worden, sondern durch Beschluss des Vorstands der grossen Kunstausstellung Stuttgart 1913, auf Antrag eines anderen Mitgliedes desselben, welches der Ansicht war, dass die Ausstellung sich gerad für dieses Jahr, das Jubiläumsjahr des Königs, eignen würde.

3. Ich habe die Räume der Königlichen Gemäldegalerie nicht verweigert (dazu hätte ich gar nicht das Recht), sondern im Gegenteil in der entscheidenden Sitzung erklärt, dass ich einer Verwendung der Königlichen Ge-

mäldegalerie für diesen Zweck meinerseits nicht in den Weg treten wolle.

Professor Dr. Max Diez
Vorstand der Königlichen Gemäldegalerie

Der Verfasser des Aufsatzes bemerkt dazu:

Als den Galeriedirektor Professor Dr. Max Diez der Gedanke einer 1913 im Stuttgarter Museum zu veranstaltenden „schwäbischenJahrhundertschau" zum erstenmal unterbreitet wurde, verweigerte er seine Räume. Dass er dazu nicht das Recht hatte, wurde durch seine vorgesetzte Behörde alsbald bekannt. In Verlauf der Unterhandlungen musste Diez zugeben, dass die in Frage kommenden Räume für die Galerie in der That entbehrlich und für die Ausstellung gross genug gewesen wären. Aber nun erhob er die geschilderten „Bedenken".

Der Vorschlag, die Retrospektive erst im Jahre 1916 abzuhalten, erfolgte nach den direkten Mitteilungen seines Urhebers nicht zum wenigsten wegen diesen Bedenken, jedenfalls „ohne den Antrieb" des Museumsvorstands. Es ergiebt sich also:

1. dass die fürs Jahr 1913 gewünschte Durchführung der Ausstellung gescheitert ist.

2. dass auch das spätere Zustandekommen des Planes nicht auf den Galeriedirektor zurückgeführt werden kann.

Hans Otto Schaller.

ANTON VON PERFALL †

Wenige Tage nach seinem Freunde Haider ist in Schliersee Anton Freiherr von Perfall gestorben, der an dieser Stelle über seine freundschaftlichen Beziehungen zu Leibl geschrieben hat (Band IX, Seite 432). Was ihn mit Leibl verband, die durchdringende Erkenntnis menschlicher Individualität und die treue Liebe für die Wahrheit der Natur, wo sie sich auch zeigt, dieser doppelte gesunde Realismus, der dem Schriftsteller zugute kam, war des temperamentvollen Mannes schöne Haupteigenschaft. Uns bleibt zu bedauern, dass der früh Geschiedene seine Erinnnerungen an die Münchener Künstler der siebziger und achtziger Jahre, denen er, freiheitlich gesinnt wie sie, befreundet war, nicht niedergeschrieben hat. Denn Anton von Perfall wäre, seiner lebendigen Art zu erzählen, und seiner klaren Übersicht über die damaligen Kunstbestrebungen wegen, wie wenige berufen gewesen, jene wichtige Übergangszeit objektiv zu schildern. Seine Erscheinung bleibt uns durch Leibls Meisterwerk „Der Jäger" erhalten. U.-B.

BERLINER NEUBAUTEN

Berlin ist, was seine baukünstlerischen Unternehmungen betrifft, noch immer nicht über das Niveau der Gründerjahre hinausgelangt. Die Architektur ist Geschäft, nicht Kunst. Das Prinzip des Geschäfts heisst Fassadendeklamation, beschwert mit falscher und schlechter Betonung. Zwei neue Beispiele aus jüngster Zeit: der Erweiterungsbau des Tietzschen Geschäftshauses am Dönhoffsplatz und der Neubau des Deutschen Opernhauses in Charlottenburg. Beides Arbeiten bekannter Akademiker, nicht ohne Verdienste im einzelnen und, was die technische Leistung betrifft, Dokumente scharfen Denkens und fleissiger Durcharbeitung. Der Grundriss der von Seeling entworfenen Oper ist ein Muster praktischer Raumanordnung, und zeigt in jeder Einzelheit den erfahrenen Theaterbaumeister. Die Fassade des von Cremer & Wolffenstein projektierten Geschäftshauses für Tietz ist in ihren Grundlinien aus der Situation am geweiteten Platzraum verstanden und auf solche Fernwirkung hin komponiert. Trotzdem sind beide Architekturen nicht von jenem Kunstgeist durchglüht, der die Massen durch rhythmische und proportionelle Gestaltung mit Leben erfüllt, der den Apparat der Formen zum Klingen bringt. Es fehlt bei den Schöpfern nicht bloss an Geschmack; es fehlt, was schlimmer ist, die Ruhe der Durcharbeitung, die Liebe und die Empfindung für die Verhältnisse im grossen und für den Wert und den Sinn des Details. W. C. B.



NEUE BÜCHER

ie Gemälde und Zeichnungen von Matthias Grünewald, herausgegeben von Heinrich Alfred Schmid. Zweiter Teil. Textband. Mit 5 Lichtdrucktafeln und 82 Illustrationen im Text. Strassburg im Elsass. W. Heinrich 1911.

Dem vor einigen Jahren erschienenen Tafelband der monumentalen Grünewald-Publikation, der an dieser Stelle bereits gewürdigt wurde, ist vor kurzem als Abschluss der Text gefolgt, ein stattlicher Grossquartband von nahezu vierhundert Seiten. Bedenkt man das wenig umfangreiche Oeuvre des Künstlers, so hat die Fülle des Geschriebenen etwas Überraschendes und Erstaunliches. Es ist die Lebensarbeit des Göttinger Professors, und was sich mit wissenschaftlicher Akribie nur erreichen lässt, das ist dieser Arbeit zugute gekommen. Alles Thatsächliche was sich über das Leben und die Werke des altdeutschen Malergenies erforschen ließ, ist mit bewunderungswürdiger Sorgfalt und — man darf wohl sagen – Vollständigkeit zusammengestellt. Nach dieser Seite lässt das Buch bei dem heutigen Stande der Wissenschaft wohl kaum eine Frage offen. Dass der Verfasser darauf das Hauptgewicht gelegt hat, geht auch aus seinem Vorwort hervor. Wie er sich der Grenzen seiner Darstellung selbst bewusst ist, deutet die Stelle an: „Bei der Anordnung des Satzes wurde darauf Bedacht genommen, dass die Publikation eines Gesamtwerkes auch zur raschen Orientierung zu dienen hat und deshalb wurde absichtlich mehr Gewicht auf die übersichtliche Gliederung des Stoffes gelegt als der künstlerischen Wirkung dienlich ist.“ Ein vortreffliches Nachschlagewerk, in drei Abschnitte geteilt: 1. Buch: Die Personalien und die Persönlichkeit, 2. Buch: Die Werke, 3. Buch: Quellen. Am umfangreichsten der zweite Teil, in welchem die Werke nach einem ziemlich gleichmässig durchgeführten Schema besprochen werden. Der erste Teil, der einige allgemeine Abschnitte enthält, wie „Grünewald und die deutsche Kunst seiner Zeit; der Stil; Temperament, Bildung, Weltanschauung“ sucht seine Hauptwirkungen doch auch in der mosaikartigen Aneinanderreihung mehr oder weniger wissenswerter Details. Unter der wissenschaftlichen Kleinarbeit spürt man nicht die Hand eines grossen Gestalters. Man hat auch öfter das Gefühl, diese oder jene Einzelheit, die in den zusammenfassenden Abschnitten Platz gefunden hat, könnte gerade so gut in dem beschreibenden Text zu den Werken im zweiten Buch stehen. Es giebt keine grossen Akzente, die den Fluss der Erzählung bei den allgemeinen Kapiteln gliedern. Hier wird man auch das visionäre Nacherleben mit dem Künstler, das Intuitive, sowie die litterarische Kunst, Gefühltes in adäquate sprachliche Formen umzusetzen, vermissen. Wenn an dieser Stelle auch nicht auf Einzelheiten eingegangen werden kann, so darf doch vielleicht darauf hingewiesen werden, dass Probleme, die für die psychologische Grundstimmung und den Stil Grünewalds besonders bedeu-

tungsvoll scheinen, nicht genügend klar gestellt worden sind. Es wird z. B. öfter von Manierismus gesprochen. Aber was ist der Grünewaldsche Manierismus innerhalb der deutschen Kunst, was bedeutet er? Das Pathologische bei dem Künstler wird wohl einmal erwähnt, aber nicht weiter verfolgt. Für solche Probleme liesse sich wohl durch intensive Vergleiche mit anderen altdeutschen Künstlern weiter kommen. Auch mit dem Begriff des Romantischen operiert Schmid, ohne dass es einem zum Bewusstsein käme, was er für seine Zwecke darunter verstanden wissen möchte. Sein Text lässt für eine zusammenfassende Schilderung von Grünewalds Kunst und Persönlichkeit noch manche Frage offen. Wer sich später einmal an solche Arbeit macht, wird es mit dem von ihm zusammengestellten Material wesentlich leichter haben. Nicht zu übertreffen aber dürfte die Genauigkeit und Exaktheit der Einzelforschung sein, die in dem Werke auf Schritt und Tritt begegnet. Wo nur durch die Quellen oder die Werke irgendeine Spur, die zu Resultaten führen könnte, gewiesen wurde, da ist ihr der Verfasser nachgegangen. In der Analyse der einzelnen Malereien zeigt sich sein Reichtum an Wissen und Kenntnissen. Und er hat sich nicht nur mit dem Worte begnügt. Die grossen Altarwerke, die bruchstückweise auf uns gekommen sind, hat er in übersichtlichen Zeichnungen rekonstruiert. Die Verdienste, die er sich um die Erkenntnis des grossen altdeutschen Malers erworben hat, werden besonders von der Kunstwissenschaft nach Gebühr gewürdigt werden. Werner Weisbach

❊

Theodor Hofmann: Raffael als Architekt. Band III, Palast und Wohnbauten, Band IV, Vatikanischer Palast — unter Mitwirkung von W. Amelung und Fr. Weege. Leipzig-Zittau 1911/12.

Wer den Inhalt dieses dritten Bandes mit seinem temperamentvollen, aber ebenso gewissenhaften Führer durchleben will, dem steht eine seltsame Überraschung bevor: er wird auf bekanntem und scheinbar vertrautem Gebiet sich eines grossen neuen Eindrucks bewusst werden.

Als Architekt wie als Maler war Raffael zum Vollenden gekommen. An den Werken seiner Vorgänger und seines Lehrers Bramante gemessen erscheinen seine Bauten wie Wucht und Phantasie gegen kühles Errechnen der Wirkungen von Grösse und Stil. In seinen Kompositionen, in Bildern wie in Bauten, bleibt keine Lücke unüberbrückt, und keine Härte ungemildert bei diesem strömenden Formenreichtum. Das sollte nicht neu sein, aber diese Erkenntnis von der Totalität seines Schaffens macht Hofmann uns an einem mit Aufopferung gesammelten Material leicht.

Hier ist ein Kapitel in Raffaels Kunst, das ebensowenig vergessen wie nur der Biographie angehängt werden darf. Sein Inhalt will verwoben sein in den oft und, wie sich zeigt, noch nicht genug geschilderten Reichtum dieses Lebens.

Hofmanns Aufnahmen des Erhaltenen und seine Rekonstruktionen des Verlorenen oder Verdorbenen haben suggestive Kraft. Der Petersplatz liegt vor uns, wie ihn Heemskerk kaum eine Generation nach Raffael schaute, noch ehe Bernini ihn zur heutigen Grösse erweitert und eingefasst hat: Am Ausgang des Borgo nuovo, wo der Borgo S. Angelo mündet, steht auf der Ecke das Haus des Arztes Jacopo da Brescia, die ganz neue Lösung einer kurzen Eckfront, über der Rustica das Geschoss mit quellender Pilastergliederung und dem Schattenschlag der Fensterbekrönungen. Zur Linken dem Vatikan gegenüber steht Raffaels Atelierhaus: Rusticasockel und Halbsäulenpaare im Piano nobile, der Palast, den Bramante für Raffael „ausführen liess", nach dessen eigenem Entwurf, wie Hofmann sehr wahrscheinlich macht. Man wünschte, er möchte hier recht behalten, wie bei der Lokalisierung dieses Hauses, denn vor diesem Beispiel von „Bramantes letztem Stil" haben die grossen Meister der Spätrenaissance bewundernd gestanden. Wenig davon erhebt sich die phantasievolle, reich und ohne Vorgang konzipierte Fassade des Palazzo dell'Aquila, mit dem benachbarten Bau den Kolonnade Berninis zum Opfer gefallen.

An den grossen Maler gemahnten hier gegenüber zwei Frescofassaden, zu deren Bildern Vincenzo da S. Gimignano die Zeichnungen von Raffael erhalten. Vor allem aber beherrschte den Platz im Prospekt der Flügel der Loggien, ehe Fontana seinen riesigen würfelförmigen Palast davorschob, und ehe die Kuppel alles überragte, geradezu die Schauseite für den ganzen Palast.

In allen Achsen dieses besuchtesten Platzes wirkte also Raffaels Geist während einer der triebkräftigsten Epochen italienischer Architektur. Dies Faktum bleibt das feste Resultat von Hofmanns Untersuchungen; dazu erweitert sich die Erkenntnis von der Vielseitigkeit seiner architektonischen Begabung: durch den grossen Steinbau Agostino Chigi's an der Lungara, den Pal. Vidoni in der Via del Sudario, die Palastarchitektur der Villa Madama, am originellsten wohl durch den Pal. Pandolfini in Florenz; in mehr als 30 Aufnahmen wird uns der Reichtum an Stimmung in diesem ersten „Vorstadtpalast" aus Distance und Nähe, aussen und innen völlig vertraut gemacht. Lehrreich erweisen sich die Versuche des Verfassers, die Formen verschiedener Bauten zu neuen Gebilden zu vereinigen. Auf dem Sockel des Pal. Vidoni erscheinen nacheinander der Piano nobile des Atelierhauses, der Paläste Bresciano, Aquila, Pandolfini. Man macht die Probe mit und lernt den Reichtum und die Möglichkeiten dieser Kunst kennen, aber kehrt doppelt gern zu der von Raffael selbst beliebten Stimmung zurück. Denn wie er der Schöpfer des Cortigianotypus ist, so hat er auch den Palast für seine und die kommenden Generationen gefunden; ja auf dem Wege über Vicenza, Verona, Genua und England erreicht uns noch heut nach vier Jahrhunderten seine lebendige Wirkung.

In die bekannten und genugsam gerühmten Regionen des Loggienhaus führt der vierte Band. Aber durch die Betonung, dass dieser Trakt einst die Wirkung des Palastes zur Stadt hin bestimmte, gewinnt der meist nur seiner Innendekorationen wegen bewunderte Bau neue Bedeutung. Er tritt gewissermassen als Fassade vor alle früheren und schliesslich durch Bramantes Anlagen übertönten Bauten des Vatikan. Daraus hat der gewissenhafte Verfasser für sich die Verpflichtung abgeleitet, eine freigebig illustrierte Baugeschichte des Vatikan zu geben. Wir geniessen den Vorzug, überall in dem vatikanischen Labyrinth unaufgehalten mit unserm Führer passieren und durch geheimnisvoll verschlossene Höfe bei der Bibliothek sogar bis zu Bramantes alter Rampe dringen zu dürfen.

Durch Amelungs und Weeges archäologische Abhandlungen über das Verhältnis der Loggiendekoration zu den antiken Vorbildern gewinnt die oft gestreifte Frage fast zum erstenmal eine positive Erörterung. Amelung stellt mit der systematischen Denkmalskenntnis des Archäologen die Herkunft zahlloser Motive in den Stuckreliefs des Giovanni da Udine und seiner Helfer fest. Weege fügt dazu zwei für die Raffaelforschung neue Untersuchungen. In den Malereien der sogenannten Titusthermen, vielmehr des „goldenen Hauses", deren Eindruck auf Raffael man Vasari eigentlich nur nachgesprochen hat, finden sich heut noch, in der Zwischenzeit vernachlässigt und vergessen, reichliche Reste, die jenes Zeugnis vollauf bestätigen. Dem Kenner antiker Dekorationsmalerei ist es gelungen, an vielen Stellen direkt die Vorbilder der Loggienmotive nachzuweisen. Dazu fügt er die erste exakte Abhandlung über das geheimnisvoll unzugängliche Badezimmer des Kardinals Bibbiena, das in allen seinen antikischen und antikisierenden Details zum erstenmal photographiert worden ist.

Überhaupt ist es ein Vorzug dieses Bandes, dass er vielfach abschliessend und doch anregend wirkt, zur Ruhe kommen diese Fragen nicht so bald; da ist das ausführliche Abbildungsmaterial, das alle Pfeiler, Gurten und Zwickel der Loggien vorführt und der an Ort und Stelle unmöglichen Betrachtung erschliesst, besonders willkommen. Oskar Fischel

August L. Mayer. Die Sevillaner Malerschule. Mit 70 Abbildungen. Leipzig, Klinkhardt und Biermann, 1911.

Im Vergleich mit der Kunstgeschichte Italiens, welche einem fruchtbaren Gefilde ähnelt, das allseitig und gleichmässig angebaut wird, gleicht jene Spaniens einem Urwald, in den nur ab und zu ein kühner Jäger einen Vorstoss wagt, um ein besonders leicht zu treffendes Wild zur Strecke zu bringen. Dort ist die Entwickelung längst klar gelegt, Ursache und Wirkung gesondert, in alle Winkel hat die Forschung hineingeleuchtet, hier hat man sich rein zufällig nur einiger Persönlichkeiten bemächtigt, an die Darstellung der grossen Zusammenhänge aber noch kaum die Hand gelegt. In dieser Entwickelung allerdings gehen beide Disziplinen parallel. Wissenschaftlich begann die Erforschung der italienischen Kunstgeschichte, die in der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts einsetzte mit der Biographie Raffaels, dessen Kunst dem akademischen Klassizismus des damaligen Zeitgeschmacks am nächsten lag, die Spaniens Jahrzehnte später mit den Lebensbeschreibungen von Velasquez und Goya, in denen der veränderte Geschmack die Ahnen der Luft- und Lichtmalerei erkannte. Beide Male ging die Forschung in engstem Zusammenhang mit den Anschauungen der jeweiligen Mode vor, sie suchte in der Vergangenheit nach dem Maassstab, den sie an die Schöpfungen der Gegenwart legen konnte. So sind einem weiteren Kreis von der spanischen Kunst eigentlich nur Velasquez und Goya und in der allerjüngsten Zeit, als der Impressionismus nach einem Stammbaum suchte, Greco vertraut geworden, während z. B. Murillo, der eigentliche Liebling des Publikums, den aber keine Modeströmung trägt, noch bis zum heutigen Tage auf eine abschliessende Darstellung seines Lebens und seiner Kunst warten muß. In dieser einseitigen Bevorzugung der Grossen sind Deutsche, Engländer und Franzosen völlig eines Sinnes gewesen, alle drei waren von Velasquez und Goya förmlich hypnotisiert und unfähig neben ihnen auch die andern noch zu sehen. Das hat sich erst in den letzten Jahren geändert seit eine jüngere Generation der älteren an die Seite getreten ist. Schubert hat gründlich und zusammenfassend eine Geschichte des spanischen Barock gegeben, August L. Mayer Ribera, Cano, Greco behandelt und sein Augenmerk auf die bis dahin sehr vernachlässigte Frühzeit der kastilianischen und aragonischen Malerei gerichtet. Diesen verdienstlichen Arbeiten hat er jetzt seine lang erwartete Sevillaner Malerschule folgen lassen. Erleichtert oder erschwert, wie man es nun eben nehmen will, wurden diese Studien durch den Mangel brauchbarer Vorarbeiten. Gonzalez de Leon Noticia artistica de Sevilla von 1844 ist kaum mehr jemand zur Hand und die außerordentlich brauchbaren Publikationen, die Gestoso aus den Sevillaner Archiven veranstaltet, kommen in ihrem überwiegenden Teil der Geschichte des Kunsthandwerks mehr zu gut als der Geschichte der Malerei. So war August L. Mayer darauf angewiesen, sein Gebäude ohne fremde Hilfe aufzuführen, allein auf Grund der Quellen, hauptsächlich aber der Denkmale selbst und der Dokumente. Dieser Umstand ist seiner Arbeit sichtlich zugute gekommen, die Umrisse sind bestimmt gezogen, die Darstellung frisch und überzeugend. Er bringt nicht nur die gründliche Kenntnis des Bildermaterials mit, das doch an vielen und nicht immer an bequem oder angenehm zu erreichenden Orten zerstreut ist; was seiner Arbeit einen besonderen Wert verleiht, ist auch seine Vertrautheit mit der nichtspanischen Kunst. Die Ausblicke auf die flandrische und die italienische Malerei, die er eröffnet, um ihre Einflüsse auf Sevilla klarzustellen sind von grossem Reiz, sie gestatten ihm auch die Wechselwirkung, die hier

stattgefunden hat, in das rechte Licht zu rücken. So befreit er z. B. den Luis de Vargas von dem Vorwurf des Romanisten und zeigt ihn schon vor Greco als Künstler von spezifisch spanischer Art. Das in grosser Fülle herbeigeschaffte und mit Sorgfalt verarbeitete urkundliche Material hat ihm in vielen Fällen, z. B. bei Pacheco und Villegas, dazu verholfen die Chronologie richtig stellen zu können, auch das Bild Zurbarans gewinnt in Mayers Darstellung an Zuverlässigkeit und Bestimmtheit. Murillo, dessen Werdegang sorgsam erforscht und dessen Stellung in der gesamten Kunst seiner Zeit, nicht nur in der spanischen, vorzüglich herausgearbeitet ist, kommt etwas kurz weg, während dem bisher zu wenig beachteten Valdes Leal der richtige (und wichtige) Platz eingeräumt wird. August L. Mayer giebt ihm verschiedene jetzt auf die Namen von Zurbaran, Murillo und Pereda getaufte Werke, Zuschreibungen, die einleuchten, deren Richtigkeit aber erst die Zeit bestätigen wird. Sehr glücklich und notwendig erscheint die Gegenüberstellung von Greco und Velasquez, bedauerlich der Umstand, dass Mayer sein Thema von der „Malerei" so eng und so wörtlich fasst, dass er im Lebensbild Pachecos die litterarische Thätigkeit des Mannes nur ganz flüchtig streift. Die 70 Abbildungen noch grossenteils wenig bekannten Gemälden sind gut ausgeführt und bilden eine erfreuliche Zugabe des Bandes; die sehr störenden Druckfehler in den Jahreszahlen, z. B. auf S. 50. Kempeneer, S. 90 Pacheco hätten wohl vermieden werden können.

M. v. Boehn.

❋

Zu der Besprechung des Thieme-Beckerschen Künstlerlexikons von Paul Kristeller im Dezemberheft ist nachzutragen, dass während des Zeitraums, wo diese Kritik liegen bleiben musste, zwei weitere Bände des Werkes, nämlich der sechste und siebente Band, bereits erschienen sind, so dass sich die Voraussage des Rezensenten rasch bestätigt hat.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Dürer, von Bruno Schrader. Mit farbigen Reproduktionen nach den Originalen. Meisterbilder in Farben. Schlesische Verlagsanstalt, Berlin.

Deutsche Museen, von Valentin Scherer. Entstehung und kulturgeschichtliche Bedeutung unserer öffentlichen Kunstsammlungen. Mit 24 Abbildungen. Eugen Diederichs, Jena 1913.

Alphonse Daudets Tartarin von Tarascon, deutsch von A. Gerstmann. Mit 45 Zeichnungen von Emil Preetorius. Der Gelbe Verlag, Mundt & Blumtritt. Dachau 1913.

Max Krüger: Über Bücher und bildende Kunst. Mit 19 Abbildungen. München bei R. Piper & Co.

Das neue Kunstschutzgesetz. Mit Erläuterungen zum Gebrauch für Künstler: Architekten, Maler, Bildhauer, Photographen und Kunstgewerbler. Herausgegeben von Fritz Hellwag. Julius Hoffmann Verlag, Stuttgart.

Karl Voll: Entwicklungsgeschichte der Malerei in Einzeldarstellungen. I. Band: Altniederländische und alldeutsche Meister. Verlag der Süddeutschen Monatshefte G. m. b. H.

Die Bildenden Künste, von Alwin Schulz und Rudolf Bernoulli. Eine Einführung in das Verständnis ihrer Werke. G. Freytag, G. m. b. H. Leipzig, F. Tempsky, Wien.

Arnold Böcklin, nach den Erinnerungen seiner Züricher Freunde von Adolf Frey, Stuttgart und Berlin 1912. J. G. Cottasche Buchhandlung Nachfolger.

Tiere. 32 Malereien von Bruno Liljefors. Mit Text von Dr. Franz Servaes. Albert Bonniers Verlag, Stockholm und Leipzig.

Hugo von Tschudis gesammelte Schriften zur neueren Kunst. Herausgegeben von Dr. E. Schwedeler-Meyer. Mit einem Bildnis. München, F. Bruckmann A.-G. 1912.

Eugène Delacroix, literarische Werke. Deutsch von Jul. Meier-Graefe. Im Insel-Verlag, Leipzig 1912.

Konrad Fiedlers Schriften über Kunst. R. Piper & Co., München 1913.

Künstlerbriefe der Renaissance. Ausgewählt auf Grund des Werkes von Dr. Ernst Guhl. Mit Einführungen und einer Einleitung von Wilhelm Miessner. Berlin bei Meyer & Jessen, 1913.

Altprager Stadtbilder. 25 Ansichten nach alten Kupferstichen. Eingeleitet von August Ströbel, Verlag Taussig & Taussig, Prag.

Johann Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Altertums. Herausgegeben und eingeleitet von Victor Fleischer. Berlin und Wien bei Meyer & Jessen, 1913.

Landhäuser von Hermann Muthesius. Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten. F. Bruckmann A.-G., München 1912.

Zum Neubau des Kgl. Opernhauses zu Berlin. Eine neue Auffassung der Aufgabe von Rottmayer und Braunschweig. Architekten B. D. A. Als Manuskript gedruckt.

William Shakespeare, Der Sturm. Übersetzt von A. W. von Schlegel. Mit Bildern von Edmund Dulac. 1912. F. Bruckmann A.-G., München.

Handdrucke und Rhythmen von Alfred Helberger. Eine Folge von farbigen Originallithographien. Fritz Eckardts. Verlag Leipzig, 1912.

ELFTER JAHRGANG. VIERTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 15. DEZEMBER. AUSGABE AM 1. JANUAR NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



DIE ENTWICKLUNGSPHASEN
DES DEUTSCHEN STÄDTEBAUS

VON

ALFRED LICHTWARCK



Die Grundrisse der modernen Städte unterscheiden sich von den mittelalterlichen dadurch, dass die Anlage der Plätze und die Anlage und Führung der Strassen aus dem Bedürfnis des heutigen städtischen Lebens nicht in allen Punkten verständlich sind. Will man die Wege verstehen, die dazu geführt haben, Platzanlagen zu schaffen, wie den verkehrshindernden und lebensgefährlichen Potsdamer Platz in Berlin, oder Ufergestaltungen wie den Jungfernstieg in Hamburg, so bleibt kein anderes Mittel, als eine Beobachtung der geschichtlichen Entwicklung der Stadtpläne im heutigen Europa.

Die modernen Stadtanlagen gehen auf deutschem Boden — soweit sie nicht an Römerstädte anknüpfen — nicht weiter als ins Mittelalter zurück. Die Mehrzahl der deutschen Städte nimmt in ihren jetzigen Formen ihren Ursprung im zwölften, dreizehnten und vierzehnten Jahrhundert. Wir kennen den Weg der Zusammenhänge noch nicht genau genug, aber soviel steht heute schon fest, dass der Normalgrundriss im Zeitalter der deutschen Städtegründungen auf den Städtebau der alten Welt zurückgeht. Über diesen Städtebau der Alten sind wir literarisch unterrichtet, und die Ausgrabungen und Forschungen der letzten Jahrzehnte haben uns mit einer Anzahl noch erkennbarer antiker Stadtanlagen bekannt gemacht. Das Ergebnis dieser Sachforschung deckt sich mit dem, was wir aus der Literatur schon wussten. Es gab im Altertum eine Praxis und eine Theorie der Stadtbaukunst, denn Neugründungen von Städten gehören auch im Altertum zu den alltäglichen Vorkommnissen. Die Theorie der Alten beschäftigt sich nicht eigentlich mit der künstlerischen Frage, die von uns heute leicht überschätzt wird. Für die Alten war die Anlage einer Stadt eine Angelegenheit wesentlich praktischer Natur. Die Vorschriften ihrer Städtebautheorie weisen ausdrücklich zum Beispiel auf das Studium der Windrichtungen und verlangen, dass bei dem Entwurfe eines Stadtplans zunächst in Erfahrung gebracht wird, welches die beiden häufigsten Winde der Gegend sind. Die

Strassen sollen so geführt sein, dass ihre Hauptrichtung der Linie folgt, die den Winkel dieser beiden Winde halbiert. Damit ist der schädliche Einfluss der Winde in den Strassen im wesentlichen gebrochen. Ebenso wird auf die Beobachtung der Sonnen- und Lichtverhältnisse hingewiesen.

Wie weit diese feineren Erfahrungen ihren Weg in die Köpfe der Städtebauer des deutschen Mittelalters gefunden haben, wissen wir nicht. Wir können nur feststellen, dass der eine Normalplan, der dem Kern von München und Lübeck, von Neubrandenburg und Breslau zugrunde liegt, sich im wesentlichen mit den Vorstellungen vom Städtebau, die wir aus der antiken Welt kennen, deckt. An diesem Normalplan des deutschen Mittelalters, der mit am sinnfälligsten in Neubrandenburg erhalten blieb, lässt sich beobachten, wie mit einer instinktiven und sicheren Anpassung an die Örtlichkeit, wovon der Stadtplan von Lübeck ein glänzendes Beispiel ist, sich gewisse durchgehende Züge verbinden. Man unterscheidet zwischen Hauptverkehrsstrassen von Tor zu Tor und schmäleren Nebenstrassen bis zu ganz schmalen Verbindungswegen durch die Häuserblöcke. Es kommt vor, dass eine mittelalterliche Grossstadt, wie Lübeck, nur eine Verbindungsstrasse von Tor zu Tor besitzt und auch als moderne Grossstadt noch mit diesem einen Hauptverkehrsweg auskommt, ein lehrreiches Vorbild für die Richtung des modernen Städtebaus, die jeder Strasse die Breite eines Hauptverkehrsweges geben möchte. Diese alten Verkehrsstrassen werden in der Nähe der Tore schlauchartig erweitert, um den einfahrenden Wagen Raum zur Aufstellung zu bieten. Freie Plätze, die nicht einem wirklichen Bedürfnis dienen, werden in der Regel nicht angelegt. In der ursprünglichen Anlage haben diese mittelalterlichen Städte durchweg nur einen einzigen Markt, der für den Marktverkehr und als politischer Versammlungsort dient. Bei der späteren Entwicklung differenzieren sich diese Märkte, wie wir es in Hamburg am Schweinemarkt, Pferdemarkt, Gänsemarkt schon aus dem Namen erraten können. Was man heute Verkehrsplätze nennt, gab es in den mittelalterlichen Städten nicht. Im Prinzip sind diese mittelalterlichen Städte, genau wie die heutigen amerikanischen, aus einem quadratischen Blocksystem zusammengefügt. Dass die Strassenbilder in der Regel nicht mathematisch und streng wirken, hat seine Ursache in der Anpassung an die Bewegung des Geländes und in einer nicht mathematisch scharfen Ausmessung. Die Folge ist, dass die Strassen- und Platzwände vielfach gekrümmt und geschwungen sind. Für alles, was diese mittelalterliche Stadt an besonderen Erscheinungen bietet, lassen sich die Ursachen in dem angewandten Normalplan, in seiner Anpassung an das Gelände und in besonderen örtlichen Bedürfnissen nachweisen.

Die Herrschaft dieser Gesetze reichte bis zum Schlusse der rein bürgerlichen Entwicklung der deutschen Städte. Als das deutsche Bürgertum im sechzehnten Jahrhundert erlahmte, fiel dem Fürstentum wiederum die Führung der Geschicke zu. Auch der Städtebau in Deutschland war zur Zeit der höchsten Erstarkung der territorialen Fürstenmacht im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert eine Angelegenheit der Fürsten. Die Fürsten waren im Mittelalter fast überall aus den alten Stammhauptstädten verdrängt und residierten in kleinen Landstädten, deren Bürgermacht nicht gegen die Macht der Fürsten aufkommen konnte. Diese kleineren Städte wurden im siebzehnten und achtzehnten Jahrhundert durch die Fürsten zu neuen Kulturzentren gemacht. Sie wurden durch neue Quartiere vergrössert, unter Umständen wurden Residenzstädte auch ganz neu angelegt. Woher nahmen nun die Fürsten die Ideen und Gesetze für die Anlage neuer Stadtquartiere oder neuer Residenzstädte?

Nicht ausschliesslich oder auch nur vorwiegend aus den Gesetzen, nach denen die mittelalterlichen Städte gebaut waren, auch nicht aus dem praktischen Bedürfnis der Bewohner, denn diese neuen Stadtbewohner waren eine ganz unselbständige Bevölkerungsschicht, mehr Figuranten als wirkliche Einwohner, und unter Umständen noch gar nicht vorhanden, wenn die Stadtpläne schon fertig waren. Die neue Form dieser deutschen Residenzstädte, alles das, was sie von der Anlage der mittelalterlichen Städte unterscheidet, stammt aus einer und derselben Quelle: das ist der architektonische Garten. Das glänzendste Beispiel dieser architektonischen Gärten ist bekanntlich der Park von Versailles. In diesem Park finden sich bereits alle Formen vor, die in der Folgezeit auf den städtischen Grundriss übertragen wurden.

Während die mittelalterlichen Städte den Platz als Markt mit geschlossenen Wänden zugfrei und staubfrei nötig hatten, konnten in den schwach bevölkerten Residenzstädten Plätze angelegt werden, die keinem Marktbetriebe oder politischen Versammlungsbedürfnissen dienten, sondern wie im

Garten rein ornamental angebracht und ausgebildet waren. Die einflussreichste Platzform dieser Art ist der sogenannte Sternplatz, ursprünglich ein Punkt im Park, von dem aus man rings herum in langen graden Perspektiven Park und Landschaft überblicken konnte. Ein solcher Sternplatz hätte in der mittelalterlichen Stadt nicht allein keinen Sinn gehabt, hätte vielmehr jedem praktischen Bedürfnis Hohn gesprochen. In den menschenarmen Residenzen des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts konnten solche Plätze angelegt werden, ohne dass ihre Widersinnigkeit sofort bemerkbar wurde. Es gab keinen Verkehr, den sie stören konnten. Solch ein Sternplatz, aus der Gartenkunst übertragen, ist der Potsdamer Platz in Berlin, den erst unsere Generation als ein für eine Stadt unmögliches Gebilde empfindet. Ebenso stammt aus dem regelmässigen Garten die Einführung der Allee in das Stadtbild und die ebenfalls der Gartengestaltung entnommene Wirkung mit Bauten und Denkmälern, die eine Perspektive abschliessen, der „point de vue". Alles das kommt im letzten Grunde aus Paris, aus dem Paris des achtzehnten und neunzehnten Jahrhunderts.

Ein Vergleich der Pläne des Parks von Versailles mit der Stadtanlage des heutigen Paris zwischen den Tuileriengarten und dem Arc de l'Etoile beweist die völlige Identität aller Raumgedanken. In der Tat ist dieses Stück Paris auch gar nicht als Stadt angelegt worden, sondern als stilisierte Landschaft. Die Stadt ist erst im neunzehnten Jahrhundert in diese Landschaft hineingewachsen, und die ganze Welt, die Paris zum Vorbild nahm, hat nicht gemerkt, dass dieser wunderschöne Trakt in seiner ersten Anlage mit Städtebau nichts zu tun hat. In Berlin ist der Tiergarten nach demselben Vorbild angelegt mit dem kleinen Stern und dem grossen Stern an der Stelle, wo in Paris der Rond Point und grosse Sternplatz des Triumphbogens die Hauptstrasse unterbrechen. Wäre Berlin in den Tiergarten hineingewachsen, würde die Gleichheit der Gedanken auf den ersten Blick auffallen.

Mit diesem Stadtviertel, das stilisierte Landschaft ist und für stilisierte Stadt genommen wurde, hat Paris den Städtebau der ganzen Welt aus den Angeln gehoben. Aus dieser stilisierten Landschaft stammt vor allen Dingen die Tendenz vieler Städtebauer, unvernünftig breite Strassen, Sternplätze und Plätze mit vielfach durchbrochenen Wänden anzulegen.

Während im achtzehnten Jahrhundert die erweiterten Residenzen Berlin, Dresden, Ansbach usw. und die Neugründungen wie Karlsruhe und Mannheim künstliche Gebilde waren, die wesentlich dem Repräsentationsbedürfnis der Fürsten ihren Ursprung dankten, sind in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts bei der neuen Erstarkung des Bürgertums die deutschen Grossstädte in einer auf dem europäischen Festland noch nicht erlebten Raschheit und Üppigkeit emporgeschossen.

Diese rasche Ausbreitung der Städte seit 1850 ist allen Stadtverwaltungen und Städtebauern über den Kopf gewachsen. Es konnten die Erfahrungen, deren man für eine rationelle Ausbildung der modernen Stadt bedurft hätte, nicht so rasch wachsen, wie das Bedürfnis, und es stellten sich deshalb sehr bald starke Bedenken ein gegen die Anlage und den Ausbau der neuen Stadtteile. Das intensive Studium der Stadt, das vor ungefähr vierzig Jahren eingesetzt hat, darf als ein Ergebnis der Beobachtungen an vielfach verfehlten Stadtgebilden unserer Zeit betrachtet werden.

Auch für diese jüngste praktische Entwicklung des Städtebaues lässt sich heute schon das neue Gesetz, unter dem die Arbeit ausgeführt worden ist, aufweisen. Wie die neuen Städte des achtzehnten Jahrhunderts sich den Gesetzen einer fremden Kunst unterwarfen, denen des architektonischen Gartens, so hat der Städtebau in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts sich ebenfalls von einer anderen Kunst bestimmen lassen und zwar wiederum von der Gartenkunst. Nun aber nicht mehr vom regelmässigen architektonischen Garten, sondern vom naturalistischen, dem sogenannten englischen Landschaftsstil.

Während im Städtebau des achtzehnten Jahrhunderts der Fürst die treibende Kraft war, trat in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts in den neuen Grossstädten nicht etwa das neue Bürgertum an seine Stelle. Es hätte die Macht gehabt, wo es die Mittel hergab, aber es besass weder die Bildung noch hatte es das starke Bedürfnis des Fürsten. So kam es, dass in den meisten Fällen der Ingenieur, der die komplizierte Technik des Strassenbaues entwickelte, zugleich der Städtebauer wurde.

Er war für die künstlerische und kulturelle Seite seiner Aufgabe nicht erzogen. Kein schärferer Gegensatz als zwischen der Persönlichkeit der Städtebauer des achtzehnten und des neunzehnten Jahrhunderts, zwischen dem Fürsten und dem Ingenieur.

Der Fürst des achtzehnten Jahrhunderts, im Besitz aller Bildung seiner Zeit, auch der höchsten künstlerischen Bildung, ein Mensch mit den anspruchsvollsten Augen, dem der Kunstgenuss ein physisches Bedürfnis war, der sich mit dem Edelsten und Kostbarsten umgab, was Vorzeit und Mitzeit erzeugt hatten, war in seinen Palast- und Gartenbauten wie in seinen Stadtanlagen überall auf Monumentalität und höchste Raumschönheit aus, auch wo seine Anlagen heute unbequem sind.

Der Ingenieur, dem in der zweiten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts die Kunst des Städtebaus überantwortet wurde, war als Spezialist für sein technisches Fach erzogen. Das Wachstum seines Geistes, die Ausbildung seiner Empfindung waren nicht in erster Linie durch künstlerische Eindrücke und künstlerische Thätigkeit bestimmt, sondern durch die Aneignung eines sehr ausgebreiteten Wissens und dessen praktische Anwendung. Er war mehr Gelehrter als Künstler. Soweit bei seiner Erziehung die künstlerische Seite überhaupt mitsprach, pflegte er in der gotischen Schule erzogen zu sein, besonders der hannoverschen. Durch diese frühe Spezialisierung des Kunstgefühls auf die Formen eines toten Stiles war der Ingenieur der lebenden Kunst — Malerei, Plastik, Architektur — gegenüber gleichgültig oder doch ohne den unentbehrlichen engen Anschluss. Wie in der Architektur der Gotik, war er im Gartenbau der sogenannten englischen Landschafterschule ergeben, in der besonderen Form der Ausartung, der sie in Deutschland verfallen war. Die Gotik und der Stil der freien Landschaft machten den Ingenieur zum Romantiker.

Da nun niemand zu schaffen vermag aus Eigenschaften und Fähigkeiten heraus, die er nicht besitzt, so musste die Stadt, die der gelehrte, spezialisierte, kunstfremde, romantische Ingenieur baute, von Grund aus anders aussehen als die Stadt, die dem Willen des künstlerisch gebildeten, monumental gesonnenen Fürsten ihr Dasein dankte.

Dem Ingenieur waren die Gesetze des mittelalterlichen Städtebaus ebensowenig bekannt, wie die vom architektonischen Garten abhängigen der fürstlichen Städtebaukunst des achtzehnten Jahrhunderts, denn sie wurden erst entdeckt, als die Stadtpläne des grössten Teils der neuen Riesenstädte schon ausgeführt waren.

Das Neue, das der Ingenieur schuf, konnte nur aus der Quelle seines durch und durch romantischen Wesens stammen. Wie der Fürst seine Städtebaugedanken aus dem architektonischen Garten, so holte er sie aus dem romantischen, dem englischen Garten. Die neuen Züge des Städtebaus der Ingenieure sind, soweit sie nicht der Technik entspringen oder wie Allee und Sternplatz unbesehen aus dem Apparat der fürstlichen Zeit stammen, als Anwendung oder Übertragung von Gedanken aus dem englischen Garten zu verstehen.

Charakteristisch für diese Wendung im Städtebau ist die Anlage gewisser englischer Badeörter und vor allem die Anlage der Arbeiterstadt Port Sunlight bei Liverpool. Wer den Stadtplan von Port Sunlight zu Gesicht bekommt, hat zunächst den Eindruck, es wäre der Grundriss eines modernen Parks im sogenannten englischen Stil, und wer die Stadt besucht, glaubt in einer Landschaft zu wandeln, die nur durch Wegeanlagen und eingebaute Häuser eine geringe Veränderung erhalten hat. Die strenge Durchführung des landschaftlichen Stils geht so weit, dass die Arbeiterwohnungen keine Gärten haben; der Raum zwischen Strasse und Wohnhaus ist als freie Landschaft ausgebildet, die Pachtgärten liegen in einem Häuserquadrat versteckt. Port Sunlight als landschaftliche Anlage einer modernen Stadt steht als neuer Typus einer Anlage wie Karlsruhe gegenüber, dessen Grundriss der eines regelmässigen Gartens mit dem Schloss als Mittelpunkt ist.

Auch bei deutschen Städten hat die Vorstellung, die freie Landschaft möglichst deutlich durch das Strassen- und Platzgebilde hindurch erkennbar bleiben zu lassen, dem Ingenieur mehr oder weniger klar vorgeschwebt. Die Bauverordnungen, wie zum Beispiel die des Bauwichs, führen ebenfalls auf diese Vorstellung zurück; ebenso die Gewohnheit, die Häuser auf einer Art Anschüttung wie auf einem kleinen Hügel zu bauen, wodurch der Vordergarten schräge wird.

Selbst in das Herz alter regelmässiger Städte ist der Einfluss des englischen Gartens vorgedrungen. Eines der lehrreichsten Beispiele dafür ist die absolut verfehlte Anlage des Platzes zwischen dem Opernhaus und der alten Bibliothek in Berlin. Dieser Platz gehörte früher zu den schönsten in Deutschland. Er hatte an der einen Seite die Fassade des Opernhauses, an der andern Seite die ausserordentlich schöne Fassade der Bibliothek und in der Ecke Kuppel und Portal der Hedwigskirche. Mit dem Vorhof der Universität auf der andern Seite der „Linden" bildete dieser Platz zusammen eine Art Forum, dass durch die breite Strasse der Linden in zwei ungleiche Teile zerlegt

wurde. Diese Einheit zwischen Vorhof der Universität und Platzanlage gegenüber ist heute nicht mehr zu erkennen, denn der Vorhof der Universität ist als Gartenanlage mit hohen Bäumen ausgebildet und der Platz zwischen Opernhaus und Bibliothek in eine englische Gartenanlage verwandelt worden. Es ist dort ein Hügel aufgeführt, der das Denkmal der Kaiserin Augusta trägt, und die Wege, die hinüberführen, sind mit Bäumen und Büschen eingefasst, die schon jetzt den ganzen Platz beherrschen. Die umgebende Architektur wird von den Gebüschen bis zum ersten Stock überschnitten. Von der Hedwigskirche sieht man kaum noch etwas anderes als die Kuppel. Eine ähnliche Anlage zeigt sich in Köln. Dort war früher der Dom durch Strassen und kleine Plätze vollständig eingebaut und erhob sich wie ein Gebirge über die ihn umgebenden Häuser. Der Dom ist jetzt nach allen Seiten freigelegt, und zwischen dem Bürgersteig und den Mauern ist eine freie Landschaft angelegt, so dass heute Büsche und Bäume die Kirchenfenster überschneiden. Es ist dies wohl die äusserste Konsequenz des Prinzips, die Gesetze des landschaftlichen Gartenstils auf den Städtebau zu übertragen. In Hamburg entspringen die Uferanlagen der Aussenalster und die Gestaltung des Jungfernstiegs derselben Ideenquelle. Wo im Stadtplan des Ingenieurs ein Dreieck oder sonst ein Abschnitt übrig bleibt, da wird es nach der Theorie behandelt, dass es aussehen müsse, als wäre ein Stück der ursprünglichen Landschaft stehen geblieben.

So hat der Einfluss des englischen Gartenstils den Städtebau völlig zersetzt. Er hat ihm alle die künstlerischen Mittel geraubt, die zum Beispiel beim Aufbau des neuen Hamburg nach 1842 noch als selbstverständlich galten. Der ganze Apparat von Mauern, Treppen, Kais, Terrassen in architektonischer Gestalt ist unter dem Ingenieur für Städtebau ausser Übung gekommen oder, wo sich eine der Formen nicht umgehen liess, wohl in naturalistisch romantischem Gefühl der völligen Auflösung nahegebracht worden.

In einigen wenigen Zügen weist die Anlage der modernen Ingenieurstadt, wie oben schon angedeutet, auch noch auf die regelmässige Stadt des achtzehnten Jahrhunderts zurück, vor allem in der Vorliebe für die Allee, die selbst in engen Strassen nicht fehlen darf, wo sie sehr viel mehr schadet als nützt, wie schon Camillo Sitte an drastischen Beispielen bewiesen hat. Ebenso pflegt die Ingenieurstadt auch den Sternplatz noch einzufügen.

Die Kritik der mannigfachen Übelstände dieser Ingenieurstadt des neunzehnten Jahrhunderts und der Residenzstadt des achtzehnten Jahrhunderts hat zu einem erneuten Studium der Städtebaukunst geführt. Wir dürfen daran erinnern, dass ein Hamburger, Oberbaurat Baumeister in Karlsruhe, Anregungen schon in den siebziger Jahren gegeben hat. Für das Studium der mittelalterlichen Stadt und der Stadt der Renaissance hat Camillo Sittes berühmtes Werk Bahn gebrochen und seit zwei Jahrzehnten beschäftigt sich eine grosse Anzahl Architekten und Forscher mit dem eingehenden Studium alter und neuer Stadtanlagen. Wenn die Resultate dieses Studiums zu einer scharfen Kritik der Ingenieurstadt geführt haben, so ist dies nicht in erster Linie vom künstlerischen Standpunkte, sondern vom Standpunkte des praktischen Lebens aus geschehen. Kunst versteht sich von selber, sie ist im Städtebau der Ausdruck der Erfüllung praktischer Bedürfnisse des Lebens. Es wäre durchaus verkehrt, beim heutigen Städtebau von künstlerischen Anforderungen auszugehen. Es ist absolut geboten, das praktische Bedürfnis zu studieren, um es vollauf befriedigen zu können. Die beste Lösung der Bedürfnisfrage ist der einzig fruchtbringende Ausgangspunkt für die künstlerische Gestaltung.



LOVIS CORINTH, TRUTHÜHNER. RADIERUNG



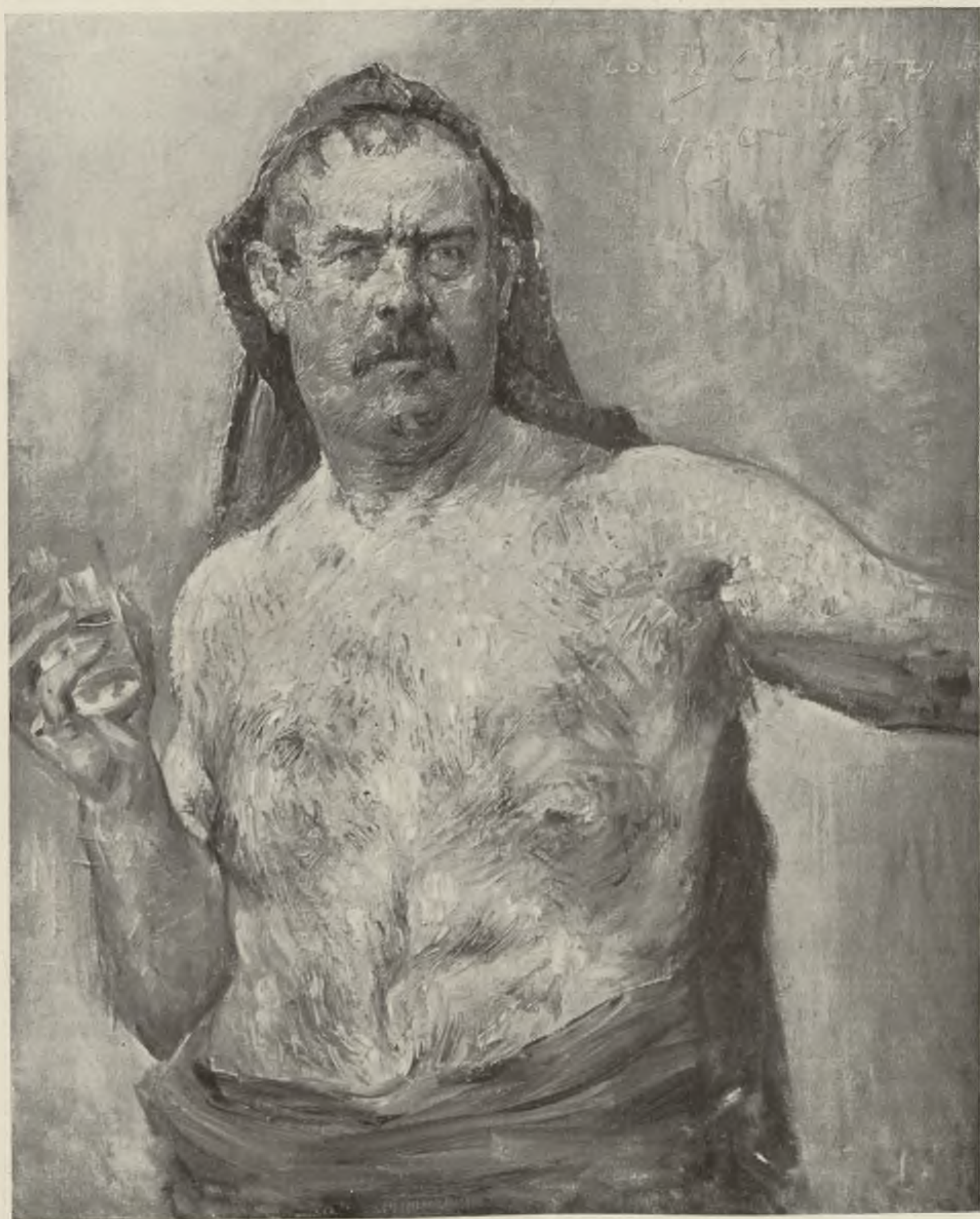
LOVIS CORINTH, DIE VERSUCHUNG DES HEILIGEN ANTONIUS

LOVIS CORINTH

VON

GUSTAV PAULI

Berlin feiert zurzeit in der Sezessionsausstellung Lovis Corinth — mit doppeltem Rechte! Denn Berlin kann sich selbst in Corinth erkennen; es umfängt ihn wie eine verstehende und liebende Mutter, trotzdem er ja nur ihr Adoptivkind ist. Ferner aber hat Corinth die Huldigung einer umfassenden Kollektivausstellung wohl verdient, weil er als ein Meister dasteht, als eine massgebende Grösse. Er hat gesiegt und seit zweitausend Jahren hat der Sieger das unverbriefte Anrecht auf einen Triumph! — Man könnte auch sagen, dass Corinth eine historische Grösse sei. Denn so lebendig er auch vor uns steht und hoffentlich uns noch lange erhalten bleibt, so ist er doch nicht mehr im eigentlichen Sinne aktuell. Man disputiert wohl über ihn, aber in den urbaneren Formen der gegenseitigen Achtung, während man sich über die eigentlichen Aktualitäten mit Erbitterung und ohne Verstand befehdet. Was haben wir nicht noch unlängst — immer noch! — über van Gogh, Cézanne oder gar über Kubisten und Futuristen erleben und hören müssen! Wieder einmal wurde Liebe mit Hass vergolten; die Federn stachen wie Dolche und die Tinte spritzte wie Blut, während auf der andern Seite die Auguren milde und tiefsinnig verkündeten, dass Kandinski uns endlich von den Fesseln des Gegenständlichen befreit habe und dass Picasso, Kant vergleichbar, die subjektive Scheinhaftigkeit der Aussenwelt als Maler durchschaut habe, um nun — mehr als Kant — uns so etwas wie das



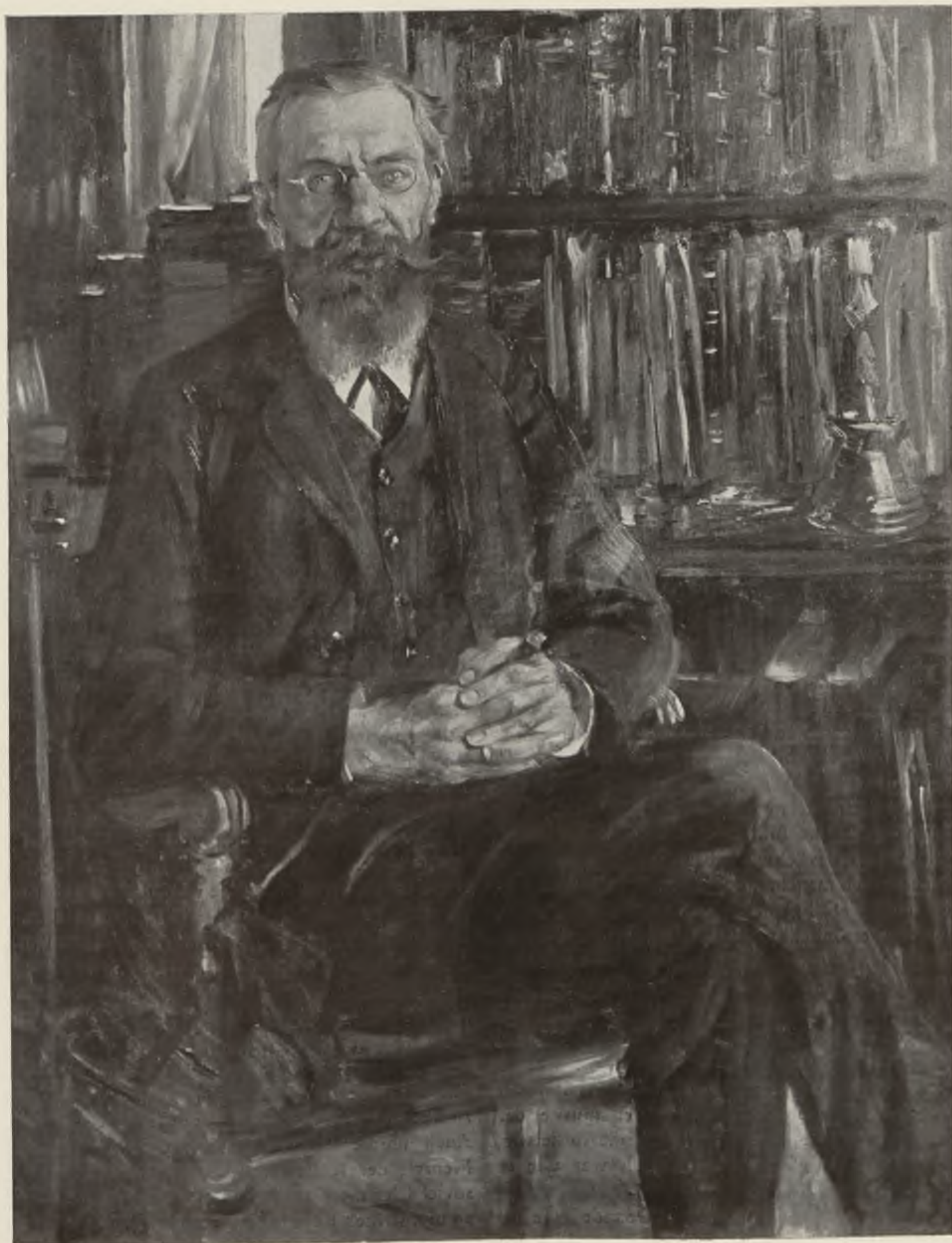
LOVIS CORINTH, SELBSTBILDNIS



LOVIS CORINTH, UNTER DEM KRONLEUCHTER

Ding an sich zu zeigen. (Schade, wenn er recht haben sollte! Wir hatten es uns angenehmer vorgestellt.) Ja, angesichts solcher Dinge darf Corinth wirklich als historische Grösse gelten, als einer, der noch der guten alten Zeit des Impressionismus angehört.

Freilich hat Corinth um den Impressionismus nicht zu kämpfen brauchen. Er fand ihn vor und nahm ihn als etwas Selbstverständliches hin. Während Liebermann sich mit Munkacsy und Courbet auseinandersetzte, beschäftigte sich Corinth in Königsberg mit Ciceros Catilinarien. Er war als einfacher Leute Kind fern im deutschen Nordosten auf die Welt gekommen und brachte ausser seiner Begabung die grossen Vorteile einer robusten durch das Leben der Väter gestählten Kraft mit. Nachdem er die Anfangsgründe der Malerei auf der Königsberger Akademie erlernt hatte, erwuchs sein Künstlertum in München und in Paris; in Berlin hat es sich befestigt. Die äusseren Etappen dieses Entwicklungsganges haben ihre mehr oder minder deutliche Spur in seinem Werke hinterlassen. Etwas in Corinth ist von der Schulweisheit der Akademie übrig geblieben. Etwas an ihm erscheint uns als Münchnerisch — das behagliche genussfrohe Erfassen des Augenblickes, die kecke Bravour, jenes „Schaut her!“ des Pinselstriches. In Paris verfeinerte sich sein schulmässiges Können. Die Aktstudien aus jenen Jahren beweisen es und desgleichen etwa ein Bild wie die Pietà der Magdeburger Galerie. Freilich kam er, wie die meisten unserer nach Paris pilgernden Landsleute mit den massgebenden



LOVIS CORINTH, PROFESSOR EDUARD MEYER



LOVIS CORINTH, DER MALER PAUL BAUM

Mächten der französischen Malerei nicht in engere Berührung, malte an der Académie Julian auf seine Art fürbass und ging somit an den eigentlich aktuellen luminaren und koloristischen Problemen des Impressionismus vorbei. Die Jahre des Suchens und Versuchens — die Wanderjahre auf geistigem Gebiete — haben ziemlich lange bei Corinth gedauert. Manches vortreffliche Bild entstand, z. B. das Porträt seines Vaters, das Schwimmbad, der Biergarten, aber daneben auch manches, dessen Gemeinverständlichkeit und Gefälligkeit sich eben darauf gründet, dass die Persönlichkeit des Malers sich noch nicht entschieden äussert. Erst gegen das Ende der neunziger Jahre, die Corinth in München verlebte, hat er sich selbst gefunden in dem unbefangenen selbstsicheren Ausdruck seines Wesens, wie er in der Geschichte unserer Kunst weiterleben wird. So zog er nach Berlin, das ihn mit offenen Armen aufnahm. Denn er musste der Liebling einer Gesellschaft werden, die so fleissig, so genussfroh und so unbedenklich war wie er selber.

Einer unserer feinsten Kunstfreunde, die als Kritiker die Feder führen, hat es einmal in Frage gezogen, ob Corinth überhaupt ein Impressionist sei. Nun — es kommt darauf an, wie man das Wort versteht. Wenn Impressionismus die höhere vergeistigte Form des Naturalismus bedeutet, wenn er Malerei des individuellen Ausdrucks heisst, dann ist Corinth einer unserer ersten Impressionisten. Einer der Unseren! Vom Scheitel bis zur Sohle ein Deutscher und insofern freilich von den französischen Impressionisten verschieden genug! Wir berühren damit notgedrungen einen allgemeinen und tiefen Unterschied, der im landläufigen Gerede einen sehr missverständlichen Ausdruck zu finden pflegt. Die Franzosen sind nicht, wie es heisst, oberflächlicher als wir, sie sind nur für die Reize der sichtbaren Welt empfindlicher. In ihrer Malerei der jüngsten Vergangenheit ordnet sich die schimmernde Vielfarbigkeit der Natur zum fein und doch fest gefügten Kosmos. Die Oberfläche ist ihnen eben nicht Oberfläche, sondern das beseelte Bild einer Welt. Wir aber — statt uns am Schauen zu freuen — möchten immer etwas durchschauen. Auch unsere Künstler wollen es. (Allen voran Menzel, der schliesslich jeden Kommisstiefel mit soviel Charakter ausstattete, dass ihm seine Bilder zu monströsen Konglomeraten von allzu lebendigen Einzelwesen anschwollen!) Hier wird natürlich etwas ganz anderes gemeint als jene Gedanken- oder Gemütsmalerei, die mit einem öden Formenschema



LOVIS CORINTH, GRAF E. VON KEYSERLINGK



LOVIS CORINTH, BILDNIS SEINES VATERS

gleich einer Maske irgendeine Poesie zudeckt. Die höchste und reinste Form dieser vergeistigten deutschen Ausdrucksmalerei finden wir bei Liebermann. Und eben dieser bestätigt es uns, dass das natürliche Medium eines so gerichteten Kunstwollens die Zeichnung sei, während ihm die Farbe — ich will nicht sagen, als etwas Unwesentliches, aber immerhin als etwas Sekundäres erscheint. Diesen deutschen Impressionisten dürfen wir auch Corinth beigesellen. Durch alle Umhüllungen seiner Malerei blickt der Zeichner hindurch, oder, wenn dieses Wort als zu eng erscheint, der Meister eines vergeistigten Ausdrucks, der statt der subtileren Instrumente es liebt, sich der Ölfarben und des Pinsels zu bedienen. Wohl hat Corinth koloristisch wertvolle Bilder geschaffen — namentlich in früheren Jahren fein gestimmte Landschaften. Aber diese Bilder sind eben nicht sehr corinthisch. (Eine Kostümstudie eines jungen in Blaugrau gekleideten Mädchens erinnert an gewisse geschmackvolle Engländer!) Seine typischen echten und eigenen späteren Bilder sind dagegen nicht koloristisch, so laut aus ihnen die Farbe tönen mag. Das ist es auch, was — neben anderem — Corinth von jenen grossen Vlamländern scheidet, denen die Phantasie seiner Verehrer ihn bisweilen anzugleichen liebt. Was ihn mit jenen Klassikern vereint, ist eher das Menschliche als das Künstlerische, jene lachende Freude am Geniessen, die an vollen Tafeln schwelgt und sich am Fleische weidet. Während nun aber bei einem Rubens oder Jordaens die Sinnlichkeit in jedem Pinselstriche lebt und das ganze Gemälde



LOVIS CORINTH, STUDIE. ZEICHNUNG

durchglüht, aus Früchten und Blumen und Atlasgewändern leuchtet wie aus der Nacktheit menschlicher Leiber, vergessen wir über ihrer Malerei die Sinnlichkeit des Gegenstandes. Oder nehmen wir einen französischen Zeitgenossen, der sich gern und oft von der nackten Schönheit des Weibes begeistern liess — Renoir. Er malte wieder und wieder mit leicht beschwingtem Pinsel dieselben lieben Mädchen, die Dunklen und Blonden, draussen im Grünen oder an der See, im Boudoir oder in der Werkstatt und führte dabei ein nüchternes Leben der Arbeit und der Häuslichkeit — nam castum esse decet pium poetam ipsum, versiculos nihil necesse est.



LOVIS CORINTH, FUSSWASCHUNG

Wenn uns Corinth dagegen Frau Bathseba zeigt, die ihre Reize in Erwartung des Geliebten ausbreitet, wenn er sich selber malt, sein Mädchen im Arm, das volle Glas in der Linken, dann wirkt sein Vorwurf sinnlicher als seine Malerei. Diese Malerei ist stark, draufgängerisch, geistreich — was man will, nur ermangelt sie jenes Elementes des Lockenden, Leichten, Verführerischen, das dem Sinngefälligen beiwohnt. Darum vermochte derselbe Pinsel, der die üppigen Akte, den raufenden Odysseus und die dirnenhafte Salome gemalt hat, auch den Peter Hille zu malen, jenes tief gefühlte Bild eines armen gebrechlichen Träumers, dessen Seele so rein und Hilfe suchend aus seinen Augen schaut.

Auch deswegen darf Corinth ein Impressionist genannt werden, weil seine Kunst eine höchst persönliche ist. Seine Bilder rufen es uns von weitem zu: Hier ist ein Corinth, das malerische Erlebnis eines starken Meisters! Hier ist sein Modell, hier sind seine Blumen, so sieht seine Riviera aus und so sein Schlachterladen, so denkt er sich die Kreuzigung und so das homerische Gelächter!



LOVIS CORINTH, BILDNIS SEINES VATERS



LOVIS CORINTH, BADEANSTALT

— Nicht alle mögen dem lauten Rufe folgen, aber viele bannt er in seine Nähe und wer sich an ihm satt gesehen hat, wird die Bilder der Andern in der Nachbarschaft leicht als schal und zahm empfinden. Am sichersten gewinnt Corinth, wie alle Impressionisten, wenn er sich schlechthin mit einem Naturerlebnis auseinandersetzt. Berühmt sind seine Aktstudien; doch wird zu Unrecht gar manches nur als Studie geachtet, was in Wahrheit das reife Gebilde der ordnenden und bauenden Phantasie ist. Solcher Art sind die schönsten Gemälde Corinths. Es ist bezeichnend, dass unter ihnen seine Selbstbildnisse einen hohen Rang einnehmen, zumal jenes prachtvolle der letzten Jahre, das ihn phantastisch staffiert im Harnisch als Bannerträger zeigt. Denn Corinth ist keiner von denen, die hinter ihrem Werk verschwinden; gern tritt er vor, als wollte er sagen: „Seht, so bin ich! So freue ich mich! Freut euch mit mir!" — Wer mag sich da verstockt abwenden, zumal er spürt, dass der Rufer ein guter Kamerad ist, der hinter der rauhen Geberde ein zartes Gefühl versteckt. So hört man ihm auch gerne zu, wenn er mit gutmütiger Breite von dem jungen Stiemer plaudert und von seinen kleinen Erlebnissen daheim an der kalten Wasserkante, in Paris und in München.

So lange Corinth im Malen und Reden sich gehen lässt, ist alles in Ordnung. Es ist das gute Recht der Künstler seines Schlages, sich gehen zu lassen. Mit literarischen Allüren würde er uns weniger gefallen; weniger gefallen uns auch seine Bilder mit akademischen Allüren. Und es giebt deren! Sie haben in all ihrer Fülle des Lebens etwas kühl Kalkuliertes, weil sie den Eindruck erwecken, als sei ihre Komposition nicht als ein

Ganzes leicht und gross erfasst, sondern mit einiger Beschwerde zusammengebaut, wie man sich auf dem Theater müht, aus ungefügen Statisten eine lebendige Gruppe zu bilden. Da muss ein jeder Schauspieler sein und der Regisseur einer, der hundert Rollen spielen kann. Corinth aber spielt nur eine Rolle — sich selbst. Die freilich spielt ihm keiner nach.



LOVIS CORINTH, SCHLÄCHTERLADEN



EDOUARD MANET, LE BASSIN D'ARCACHON

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET
V
VON ANTONIN PROUST

„Da es nun mit Napoleon I. nichts war, wollte ich doch Napoleon III. kennen lernen. Aber ich hatte kein Glück. Eines Tages hatte Pertuiset eine Audienz beim Kaiser erbeten, um ihm eine schwarze Löwenhaut zu überreichen, die er auf der Jagd erbeutet hatte. Er nahm mich mit. Drei Stunden lang haben wir herumstehen müssen, und dann wurde uns bedeutet, dass wir heute nicht empfangen werden könnten und einen anderen Tag wiederkommen müssten. Wie wütend da Pertuiset geworden ist, wie er seine Haut zusammengerollt hat! Das musste man sehen! Augenscheinlich leuchtete es Napoleon III. ein, dass diese Haut nicht für ihn geeignet war. Ja, wenn es die Haut einer Hirschkuh gewesen wäre! Na, wie dem auch sei, ich habe Napoléon III. nicht gesehen und er mich nicht."

Im Pavillon des Talus war es, wo sich Manet auf Anraten Madame Mery Laurents entschloss, Blumen und Früchte zu malen und die Serie der Pastellporträts zu schaffen, die er grösstenteils in dem Atelier der Rue d'Amsterdam vollendete. Unter Madame Mery Laurents Freunden waren solche, die ihn nicht verstanden, und solche, die ihn nicht verstehen wollten. Wenn auch Manet dort begeisterte Verteidiger fand wie Verlaine, Mallarmé, Villiers de l'Isle-Adam, so waren auch Männer darunter, wie Nadar, Coppée, die, in aller Ehrlichkeit, seine Malweise nicht gelten lassen konnten. Manet verzweifelte nicht an ihnen. „Ihr Auge wird sich schon gewöhnen," sagte er. Adrien Marx, vom „Figaro", der zu den Intimen des Hauses gehörte, hatte ihn mit Albert Wolff bekannt gemacht, dem Manet seine Angriffe nicht verzeihen konnte. „Dieser abscheuliche Kerl macht mich rasend," pflegte Manet zu sagen, wenn er von Wolff sprach. „Er ist geistvoll, sagt man. Meinet-

wegen! Geist aus dem Ramschgeschäft. Wenn ausverkauft ist, findet sich immer neue Ware. Geist! Na, das wäre auch noch schöner, wenn er keinen hätte, wo er ihn doch verkauft."

Dank der Vermittlung von Adrien Marx, versprach Wolff die Feindseligkeiten einzustellen, und Manet fing sein Porträt an.

Noch nicht acht Tage waren nach der ersten Sitzung vergangen, als Wolff im „Figaro" einen wenig wohlwollenden Artikel über ein Bild Manets brachte, das im Cercle des Mirlitons ausgestellt war. Aller Verkehr wurde abgebrochen, und das Porträt blieb unvollendet.

„Habe ich denn etwas Unmögliches gefordert?" sagte Manet, „ich habe nur Neutralität von ihm verlangt."

Adrien Marx machte vergebliche Versuche, seinen Mitarbeiter am „Figaro" mit dem Maler der „Olympia" zu versöhnen.

So schroff sich Manet, dessen kleinste Handbewegung und geringfügigstes Wort einen ungewöhnlich kultivierten Geist und den höchsten Herzenstakt verrieten, denen gegenüber benahm, die, wie er es nannte, Schurkenseelen hatten, so unglücklich machte es ihn, wenn er unwissentlich einen Freund durch ein Wort kränkte, das seine Überzeugungen ihm eingegeben hatten. Alfred Stevens hatte ein Bild gemalt, das eine Frau darstellte, die einen Vorhang zur Seite schiebt. Auf der Erde vor diesem Vorhang liegt ein Federbesen, der dort etwa dieselbe Rolle spielt, wie irgendein unnützes Adjektiv in einem schönen Prosasatze oder ein Füllwort in einem gut gelungenen Verse. „Aha, ich verstehe," sagte Manet, „die Frau wartet auf den Diener."

Alfred hat sich über diesen Ausspruch sehr geärgert. Ich lege Wert darauf ihm heute zu erklären, dass es Manet aufrichtig leid that, ihn gekränkt zu haben, und dass er ihm dies gern und rückhaltlos gesagt hätte, wenn ihn nicht die Kommentare, die Stevens dazu machte, von diesem Schritt zurückgehalten hätten. Hätte Alfred Stevens einen ganz unschuldigen Scherz nicht so tragisch genommen, so wären sofort alle Wolken geschwunden.

Manet hatte für Gervex und Jean Beraud eine ganz besondere Vorliebe. Die Anfänge Gervex' hatten grosses Aufsehen erregt. Manet hatte sich als einer der ersten aufrichtig darüber gefreut und es ihm mit jener Natürlichkeit gesagt, die ein Merkmal seines Wesens war.

Jean Beraud war ein eleganter Kavalier, der mit einer Leichtigkeit durchs Leben schritt, wie sie nur der Erfolg gewähren kann. Er hatte in allem Erfolg. Aber statt dadurch übermütig zu werden, bewahrte er sich eine seltene Herzensgüte; kannte man ihn als den liebenswürdigsten Genossen bei allen Vergnügungen, so durfte man auf ihn als den opferfreudigsten Freund rechnen. Was Manet so sehr an ihm schätzte, war seine Treue den Freunden gegenüber, die Verlässlichkeit seiner Beziehungen und die Diskretion, wenn es galt einen Freundschaftsdienst zu leisten. So war ihm die Anhänglichkeit, mit der Jean Beraud Coquelin ergeben war, geradezu rührend, was ihn aber nicht daran hinderte, sich mit ihm wegen Coquelins Geschmack in Kunstfragen oft zu streiten.

„Ich will nicht von mir sprechen," sagte er, „aber Coquelin, der einen richtigen Blick hat, wird eines Tages Claude Monets Wert erkennen, denn in der ganzen Schule von 1830 ist auch nicht einer, der eine Landschaft hinsetzt wie er. Und dann das Wasser! Er ist der Raffael des Wassers. Er kennt es in seinen Bewegungen, seinen Tiefen, zu allen seinen Stunden. Ich lege auf dieses letztere Wort besonderen Wert, denn Courbet hat den herrlichen Ausspruch gethan, als Daubigny ihn zu einer Seestudie beglückwünschte: ‚Das ist keine Seestudie, das ist eine Stunde.' Und das ist es gerade, was man noch immer nicht versteht, nämlich dass man keine Landschaft, kein Seestück, keine Figur malt, sondern dass man den Eindruck einer bestimmten Stunde des Tages in einer Landschaft, auf einer Marine, oder auf einer menschlichen Figur wiedergiebt."

Manet verlebte den Anfang des Jahres 1875 in Venedig. Bei seiner Rückkehr hatte er eine seiner beiden Ansichten von Venedig an James Tissot verkauft, die eine gehört jetzt Faure, die andere Durand-Ruel. Der Salon von 1875 brachte sein erstes Bild aus Argenteuil. Das Jahr vorher hatte er die Dichter zu einem Wettbewerb aufgefordert, ihm zwei Verse für seine Lithographie des Polichinelle zu machen. Da nichts Annehmbares dabei herauskam, wandte er sich an Théodore de Banville, der ihm die beiden folgenden Verse zuschickte:

Féroce et rose, avec du feu dans la prunelle,
Effronté, saoul, divin c'est lui, Polichinelle.

Sehr komisch war Manets Verlegenheit, auf welche Weise er sich für Banvilles Liebenswürdigkeit erkenntlich zeigen sollte. „Ich würde ihm gern etwas von mir Gemaltes geben, wenn ich wüsste,

dass es ihm angenehm wäre. Aber wahrhaftig, man weiss nie recht, wie man mit diesen Dichtern daran ist." Nach tausend Zweifeln entschied er sich für eine Zigarettentasche. Er brachte Banville sein Geschenk schüchtern wie ein Kind, voller Angst, wie er ihm, ohne ihn zu verletzen, diesen seiner Ansicht nach zu bescheidenen Beweis seiner Dankbarkeit überreichen sollte. Banville zeigte sich ihm gegenüber sehr freundlich, wenngleich er ihm gestand, dass er nicht mehr rauche. Doch Manet kam, trotz dieses Geständnisses, begeistert von seinem Empfang zurück. „Ich hätte allerdings einen jämmerlichen Souverän abgegeben," sagte er, „denn bei jeder Tabaksdose hätte ich gestottert. Aber mit Banville habe ich mich glänzend aus der Affäre gezogen."

Nach dem Zwischenfall Banville hatte er den festen Entschluss gefasst, seine Schüchternheit zu überwinden. Eines Tages, als er mit Henry Hecht in eine Gesellschaft zu Mr. Campbell Clarke ging, wo er ihm die grössten Berühmtheiten der königlichen Akademie von London vorstellte, die der Direktor des „Daily Telegraph" in seinem Salon versammelte, fühlte sich Manet von diesen zahllosen Vorstellungen entnervt und rief: „Wenn Hecht mich lieber vor ein Glas Champagner stellen würde! Ich bin halb verdurstet." Madame Campbell Clarke die diesen Ausdruck hörte, liess ihm ein Brett mit Getränken bringen. Manet geriet in grosse Verlegenheit und bedauerte in diesem Moment lebhaft, seine Schüchternheit abgelegt zu haben.

Damals machte er die Bekanntschaft des Dichters Georg Moore, der ihm riet nach London zu kommen. „Da werden Sie eine ganz merkwürdige Stadt kennen lernen," hatte ihm Moore gesagt. „Bis sieben Uhr abends geht jeder Mensch im Joppenanzug und hat die Pfeife im Mund stecken, selbst auf der Strasse, aber von sieben Uhr an: Frack und die Gardenie im Knopfloch." Manet reiste nach London, ohne sich bei Moore angemeldet zu haben. Um sieben Uhr kam er am Charing-Cross-Bahnhof an, begab sich ins Hotel, warf sich in seinen Frack, nahm einen hansom und fuhr zu Moore, den er in Pantoffeln und Trikot in seiner Ofenecke vorfand, wo er in Gesellschaft von drei Freunden seine Butterbrote verzehrte. „Wer da glaubt," sagte Manet lachend, „dass die Gascogne im Süden von Frankreich liegt, der irrt sich gewaltig. Sie liegt an den Ufern der Themse."

Im Jahre 1877 malte Manet Faure in seiner Rolle als Hamlet. Faure war einer der ersten gewesen, der sein Verständnis für Manet bewies, indem er sich eine Sammlung seiner Werke anlegte. Der Karikaturist Cham hatte daraufhin eine Zeichnung veröffentlicht mit der Unterschrift: „Der wahnsinnig gewordene Hamlet lässt sich von Manet porträtieren." Und Faure hatte einem seiner Kollegen an der Oper wegen einer Anspielung auf diese Zeichnung eine so scharfe Rüge erteilt, dass Manet ihm einen von guter Laune sprudelnden Brief schrieb, in dem er Cham in witziger Weise verspottete. Aber Faure selbst gefiel sein Porträt nicht, die Stellung fand nicht seinen Beifall, und er liess sich daraufhin von Boldini malen. Als er Manet Boldinis Bild zeigte und die elegante Haltung lobte, die ihm der italienische Künstler gegeben hatte, erwiderte Manet: „Mein lieber Faure, das ist sehr gut, wirklich sehr gut, aber denken Sie, ich war gestern bei Tortoni, und da behaupteten einige Leute, dass Berthelier, der alles was er will mit seiner Nase und seinem Mund machen kann, talentvoller sei als Sie." — „Sie sind wirklich geistreich, mein lieber Manet," antwortete Faure. — Und Faure und Manet drückten sich herzlich die Hand. Aber jeder blieb trotzdem, wie es in der Strategie heisst, in seiner Stellung. Manet lehnte es ab, die kleinste Änderung in der Haltung Faures vorzunehmen, und Faure weigerte sich, sein Porträt abzunehmen. Das hinderte sie aber nicht, fernerhin die besten Freunde zu bleiben.

In dieser Zeit verkaufte er die „Gitarrenspielerin" an Herrn Ernst May.

„Es freut einen doch, ein Bild zu verkaufen," sagte er mir, „obgleich bei mir die Geldfrage immer erst in zweiter Reihe kam. Und doch machte sie mir letzthin einmal viel Sorge. Zacharie Astruc hat eine Holzbüste nach mir gemacht, und denke dir, er wollte dabei einen Versuch von Polychromie wagen und mir Augen aus Smaragden einsetzen. Du kannst dir vorstellen, was das für Folgen gehabt hätte! Ich hätte zwei Polizisten anstellen müssen, um meine Augen zu bewachen. Da wäre ich auf einen Schlag ruiniert gewesen! Und obenein hätte uns Burty tüchtig heruntergemacht, denn er ist auf Astruc und mich nicht gut zu sprechen." „Aber Burty benimmt sich doch nicht schlecht gegen dich." „Das nennst du nicht schlecht? Na hör mal, du bist aber nicht schwer zufrieden zu stellen. Burty sagt nicht ja, nicht nein, wie Madame Mansion im Prozess Fuadès. „Man muss eben," sagte er mir neulich, als er meine Radierungen durchsah, „die öffentliche Meinung gewöhnen, sie allmählich zu sich führen, sie nicht vor den Kopf

stossen." Ach, dieser Gemütsmensch! Ja, wenn es sich um das Bild von Jean-Paul Laurent gehandelt hätte, der österreichische Regimentsstab, vor dem Leichnam von Marceau, diese Huldigung der Kutscher vor dem letzten aller Postillione, das wäre eine andere Sache! Da wäre er so zuckersüss wie vor Géromes grauer Eminenz gewesen! Gott! wie grau ist diese Eminenz, wie aschgrau! Entweder sagt man, was man denkt, oder man sagt gar nichts. Théodore Duret hat nicht solcherlei Ausflüchte gesucht. Oder gar Zola!"

Im Jahre 1878 war Manet nahe daran, bei Gelegenheit der Weltausstellung sein ostentatives Vorgehen vom Jahre 1867 zu wiederholen, doch liess sich kein günstiger Ort dafür finden. Wir gingen oft auf das Champs de Mars, in die Abteilung der schönen Künste.

„Ach," rief er eines Tages, als wir hinausgingen, „das ist mir eine schöne Gesellschaft! Ja, ja, Degas, Monet, Pissarro ins Lächerliche ziehen, Berthe Morisot und Mary Cassat verhöhnen, sich halbtot lachen vor Caillebotte, Renoir, Gauguin und Cézanne, um dann eine derartige Malerei auszubrüten! Ich gebe mir, weiss Gott, die grösste Mühe, es gut zu finden, aber es geht beim besten Willen nicht! Und bei manchem von ihnen schmerzt es mich wirklich. So zum Beispiel bei Gustav Moreau. Ich habe herzliche Sympathie für ihn, aber er ist auf falschem Wege, die elegante Welt gerät in Ekstase vor seinem „Jakob mit dem Engel". Gustav Moreau ist ein Überzeugter, der einen bedauerlichen Einfluss auf unsere Zeit ausüben wird. Er führt uns zurück in die Regionen des Unverständlichen, uns, die für das Verständliche kämpfen. Man kann sich nicht davor verschliessen, er beherrscht derartig das Urteil unserer Zeitgenossen, dass man in Corots Werk nicht länger die Sicherheit der nach der Natur gemalten Studie, sondern das Unsichere des im Atelier gemalten Bildes bewundert."

Wir waren inzwischen in die Nähe der Invalidenbrücke gekommen und trafen dort Arsène Houssaye, von dem Manet lachend zu sagen pflegte: „Er macht mir immer den Eindruck eines Jupiters aus Brotkrume." Arsène Houssaye, dem er übrigens sehr zugethan war, begleitete uns ein Stück Weges nach den Champs-Élysées und verschob seinen beabsichtigten Besuch der Ausstellung auf ein anderes Mal. Das Gespräch kam auf die Frauen und speziell auf die Frauen des Kaiserreichs. Man spricht gar zu gern von seiner Jugend, Arsène Houssaye zählte die Schönheiten der damaligen Zeit auf. „Ja," sagte Manet, „die Frau des zweiten Kaiserreichs, die ist nicht gemalt worden, und doch war sie der Typus einer Epoche, wie der alte Bertin der Typus des Bürgertums von 1825 bis 1850 war. Ja, das Porträt des alten Bertin, das ist mal ein Meisterwerk."

„Gewiss," sagte Houssaye, „aber trocken."

„Trocken! trocken? na, hören Sie! Ingres hat den alten Bertin gewählt, um den Styl einer Epoche wiederzugeben, er hat daraus den Buddha des reichen, satten, triumphierenden Bürgertums gemacht. Die Menschen, die das einst zerstören, werden ebensolche Vandalen sein, wie Ingres selbst einer war, als er Gemälde Gleyres zerstören liess, weil ihre Nachbarschaft ihm unangenehm war.

Sie sprachen vorhin von Frauen. Ich habe zwar nicht die Frauen des zweiten Kaiserreichs gemalt, aber dafür die Frauen, wie sie danach kamen: Madame de Callias, Fanny Bergolée, Léontine Massin, Henriette Hauser, die Gräfin Cabalesti, Ellen Andrée und eine ganze Anzahl anderer, deren jede ihren eigenen Charakter hat. Eine Studie vor allem, wenn auch nicht die einer Frau, hat mich kolossal interessiert, die Studie nämlich nach Desboutin. Ich maasse mir nicht etwa an, damit eine Epoche erschöpfend wiedergegeben zu haben, ich wollte eben nur den merkwürdigsten Typus eines Stückchens Paris malen. Ich habe Desboutin mit derselben Leidenschaft wie Baudelaire gemalt. Nun möchte ich noch einen anderen Menschen gar zu gern auf der Leinwand festhalten, ich wäre in diesem Fall selbst mit einer einzigen Sitzung zu einer Pastellskizze zufrieden, und das ist Victor Hugo. Einer von euch müsste das für mich arrangieren."

„Aber gehen Sie doch einfach zu ihm," meinte Arsène Houssaye, „Victor Hugo wird Sie mit dem grössten Vergnügen empfangen."

So kam man plaudernd zum Atelier in der Rue d'Amsterdam.

„War jemand hier?" fragte Manet Aristide, den Portier des Hauses Nr. 77.

„Mr. Leighton."

„Aha, Sir Frederic Leighton, der Präsident der Londoner königlichen Kunstakademie. Gestern war er schon einmal mit Henry Hecht hier, der ihn mir neulich vorgestellt hatte. Ich malte gerade sehr emsig an Mme. Guillemets Bild, Léon war ausgegangen. Der berühmte Maler störte mich entsetzlich, er ging in meinem Atelier hin und her, dann blieb er vor meiner ‚Eisbahn' stehen und sagte: ‚Das ist ja sehr gut, Herr Manet, aber ich habe das Gefühl, als ob alles darauf tanzt, und als

ob die Konturen der Gestalten zu unbestimmt sind?' Ich antwortete darauf: ‚Es tanzt zwar nicht, aber es läuft Schlittschuh, und Sie haben recht, es bewegt sich, und wenn sich die Menschen bewegen, so kann ich sie nicht so malen, als ob sie an die Leinwand angefroren wären. Man hat mir ausserdem öfters den Vorwurf gemacht, dass die Konturen der ‚Olympia' zu bestimmt seien, dann gleicht sich das ja aus.' Er merkte, dass er mir auf die Ner-

Trotz Aristides Überzeugung, dass die ausländischen Jurymitglieder der Weltausstellung gekommen wären, um gleichgültig welche der im Hause wohnenden Maler zu besuchen, konnte sich Manet nicht eines Gefühls der Befriedigung bei dem Gedanken erwehren, dass, wenn man ihn auch nicht in das Champs-de-Mars hineingelassen hätte, man doch von dem Champs-de-Mars kam, um ihn zu sehen.



EDUARD MANET, MARINE

ven ging und empfahl sich. Warum ist er aber heute wiedergekommen? Hat er nichts hinterlassen?"

Aristide antwortete mit unvergleichlicher Kaltblütigkeit:

„Er war nicht allein, Herr Manet, er kam mit einem Belgier, einem Bildhauer, wie ich glaube, denn er fragte, ob auch Bildhauer hier im Hause wären. Ich sagte ihm darauf, dass es keine hier giebt, dass nur Maler hier arbeiten, Sie, Herr Dupray und Herr Jartz. Sie wären auch zu Herrn Dupray oder Herrn Jartz gegangen, aber die waren auch nicht zu Haus."

Arsène Houssaye hatte uns in das Atelier hinauf begleitet, und nachdem er lange das Bild „das Treibhaus" betrachtet hatte, stand er in Bewunderung versunken vor mehreren Frauenbildnissen in Pastell. „Und," fragte er dann, „wen stellt dieses grosse Ölbild dar?" „Das ist das Porträt von Mlle. Lemonnier."

„Wissen Sie, Manet, an Ihrer Stelle würde ich auch nicht einen Strich weiter daran machen."

„Damit haben Sie um so mehr recht," sagte Manet, „als ich vielleicht gezwungen sein werde, es dabei bewenden zu lassen, wie es mir so oft geht,

weil ich das Modell nicht mehr zu sehen bekomme. Denn noch bei jeder Arbeit war ich in Sorge, ob ich auch regelmässige Sitzungen erlangen werde. Wenn ich etwas anfange, zittere ich bei dem Gedanken, das Modell möchte mir ausbleiben, ich könnte es nicht so oft wiedersehen, wie ich es brauche, oder nicht ganz so, wie ich es möchte. Man kommt, man sitzt mir, dann geht man fort und sagt sich: jetzt wird er es schon allein fertig bringen. Aber nein, das ist ja gerade der Fehler, man macht allein nichts fertig, schon aus dem Grunde, weil man es nur an dem Tage fertig macht, wo man anfängt, aber dann muss man wieder so und so oft von vorne anfangen, und dann braucht man viele, viele Arbeitstage. Ach, aber dafür giebt's dann auch welche, die wiederkommen, wenn ich sie nicht brauche, die von mir verlangen, dass ich Änderungen mache, was ich aber stets ablehne. Da ist zum Beispiel das Porträt des Dichters Moore. In einer Sitzung war es für mich fertig, aber nicht für ihn. Er ist wiedergekommen und hat zu meinem Ärger hier eine Änderung, dort eine Milderung verlangt. Aber ich verändere nichts an seinem Porträt. Ist's vielleicht meine Schuld, dass Moore wie zerlaufenes Eigelb aussieht, und dass seine Visage nichts Einheitliches hat? Was übrigens bei uns allen zutrifft, und diese Sucht nach Symmetrie ist das Übel unserer Zeit, denn in der Natur giebt es keine Symmetrie. Ein Auge passt niemals genau zum anderen, stets sind sie verschieden. Jeder von uns hat eine mehr oder weniger schiefe Nase und einen unregelmässigen Mund. Aber versucht das mal einem Geometer klar zu machen. Cabaner, der Komponist, ja, das war das Modell der Modelle."

„Sie haben ihn gekannt?" fragte Arsène Houssaye. „Ob ich ihn gekannt habe? Er war der überraschendste, wunderlichste Mensch, der mir je vorgekommen ist, und übrigens sehr talentvoll. Seine Pate-Symphonie! Die ist so schön wie das Bild eines Primitiven. Er hat sie während der Belagerung von Paris in einem kleinen Entresol komponiert, in welchem er die ganze Zeit über wie ein Einsiedler lebte. Es war ihm gelungen, einen Flügel hinein zu schaffen, den er sich für die bescheidene Erbschaft seines Vaters gekauft hatte, der, wie er sagte, von kleiner Statur wie Napoleon I., aber weniger fett war. Erst nachdem er sie beendigt hatte, ging er aus, und als er den Lärm hörte, den die Bombardierung von Paris verursachte, rief er: „Was ist denn das für ein Getöse?" „Das sind die Deutschen, die Paris bombardieren," sagte ihm jemand. — „Ach, ich dachte, es seien andere Völker."

„Ja," meinte Arsène Houssaye, „er war immer ein wenig verrückt."

„Verrückt, meinetwegen, aber ich lasse nichts auf die Verrückten kommen; ich habe sogar eine Vorliebe für sie. Ich kannte im Atelier einen sehr netten, jungen Menschen, namens Boyer. Er war begabter als irgendeiner von uns. Als er eines Morgens erwachte, lag seine Geliebte neben ihm als Leiche, sie war in der Nacht an einem Herzschlag gestorben. Zwei Tage lang war er wie versteinert. Als er den Kirchhof verliess, bestieg er einen der Trauerwagen und sagte zum Kutscher: „Nach den Tuilerien." Dann grüsste er die Vorübergehenden aus dem Wagenfenster und behauptete, der Vizekönig von Neapel zu sein. Als ich ihn in Bicêtre besuchte, war er von einer geradezu überschwenglichen Heiterkeit. Noch an seinem Todestage waren seine letzten Worte ein Dank für die Regierung, die ihm eine so herrliche Residenz angewiesen hatte. Der arme Junge!"

„Grössenwahn," sagte Arsène Houssaye.

„Meinetwegen," sagte Manet, „aber es liesse sich ein schönes Buch über den Grössenwahn schreiben, denn, das muss man sagen, ein Jahrhundert, das Verrückte, wie Cabaner, Chabrier, Baudelaire, Villiers, Barbey, Verlaine, Mallarmé etc. hervorgebracht hat, ist nicht zu verachten."

Madame Mery Laurent hatte aus Nancy eine Vertrauensperson nach Paris mitgenommen, namens Elisa, die ihr treu ergeben war. Elisa trieb einen wahren Kultus mit Manet, sie hätte jedes für ihn gethan. „Ich werde Ihnen Ihr Porträt in Pastell schenken," sagte Manet eines Tages. Und er hielt Wort, aber dies Porträt, das im ersten Entwurf geblieben ist, sollte sein letztes Werk sein, denn erst wenige Tage vor seinem Tode fing er an, es zu skizzieren. Nicht etwa, dass es ihm an Lust gebrach, es schon im Jahre 1878, als er sich noch völlig gesund fühlte, zu malen; Elisa selbst war es, die ihm wieder und wieder sagte, dass es damit noch Zeit hätte, und dass es tausend wichtigere Dinge für ihn zu thun gäbe. Tag für Tag überhäufte ihn Elisa mit ihren freundschaftlichen Warnungen: „Nehmen Sie sich in acht, Herr Manet, erkälten Sie sich nicht, schonen Sie sich, Sie arbeiten zu viel, Herr Manet." Elisa hätte jedes Opfer gebracht, um ihm einen Ärger oder eine Unannehmlichkeit zu ersparen.

Fortsetzung folgt.



PETER BEHRENS, MONTAGEHALLE DER AEG. AUSSENANSICHT

DIE NEUEN BAUTEN VON PETER BEHRENS FÜR DIE AEG.

VON

FRITZ HOEBER



ufgabe einer allgemeinen Kunstzeitschrift wie „Kunst und Künstler" kann es nicht sein, mit Ausführlichkeit über die umfassende architektonische und technisch-kunstgewerbliche Thätigkeit zu berichten, die Peter Behrens seit dem Herbst 1907 im Dienste der AEG. immerwährend ausübt. Die kulturelle Bedeutung und die allgemeine Vorbildlichkeit dieser produktiven Verbindung einer der grössten deutschen Industrien mit einem der grössten deutschen Nutzkünstler wurden hier ja seinerzeit schon hervorgehoben.* Auch über ihre ersten wichtigen Resultate, die aus Eisenrippen, Glas und Beton gestaltete Turbinenhalle in Moabit und die Modifikation der Bogenlampenformen und mannigfaltiger Kleingeräte wurde in Wort und Bild referiert.** Seitdem sind viele grosse und sehr verschiedenartige Werke hinzugetreten, mehrere Fabriken und eine ganze Arbeiterkolonie in Hennigsdorf a. d. Havel, das schmucke Bootshaus in Oberschönweide, das der Beamtenverein der AEG. sich für seine Rudergruppe errichten liess, die

* Jahrg. VII. S. 430 u. f.
** Jahrg. VIII. S. 420 u. 421.

beiden Detailverkaufsläden in der Königgrätzer und Potsdamerstrasse und vor allem der vollständige einheitliche Ausbau der Westhälfte des am Humboldthain gelegenen Industriebezirks der Gesellschaft durch den Künstler.

Dieses grosse oblonge Gelände liegt zwischen der Voltastrasse im Süden, dem Humboldthain im Norden, der Brunnenstrasse im Osten und der Hussitenstrasse im Westen im Norden Berlins. 13000 Arbeiter und Angestellte beschäftigt dieser riesige Fabrikkomplex, dessen Osthälfte in der Hauptsache die schon vor Behrens' künstlerischem Eingreifen errichtete Grossmaschinenfabrik einnimmt, während der ganze westliche Teil nur aus von dem Künstler erbauten oder doch zum mindesten von ihm architektonisch modifizierten Fabriken besteht. Hier erhebt sich seit 1910 als Kern der Gesamtanlage der vieltürmige Hufeisenbau der Hochspannungsfabrik mit der flachen Doppelhalle dazwischen; gegen Süden erstreckt sich die wenig jüngere Kleinmotorenfabrik an der Voltastrasse, unvergesslich in dem konstanten Längsrhythmus ihrer strengen Rundpfeilerfassade. Das südwestliche Eck an der Volta- und Hussitenstrasse bildet seit kurzem die neue Bahnmaterialfabrik und die ausgedehnte Montagehalle für Grossmaschinen, indessen an der nordwestlichen Ecke des Grundstücks, an der Gustav Mayer-Allee nach dem Humboldthain zu, sich ein monumentales Pfeilerportal als Haupteingang zu diesem grossen Gelände der AEG. erheben soll, durch einen niedern Horizontaltrakt mit den übrigen es einfassenden Baumassen architektonisch. verbunden. Es ist eine bei aller Strenge der Einzeldurchbildung doch in der sich verschiebenden Perspektive höchst malerisch wirkende Architekturgruppe von einheitlicher Grossartigkeit, die sich dem durch das künftige Doppelthor an der Gustav Mayer-Allee Eintretenden darbietet, der sicher nur wenig Baukünstler individuell geschlossene Werke von gleicher Ausdehnung an die Seite setzen können.

Die einfache Reihung durchgehender flacher Rechteckpfeiler, die die Längsfronten der Hochspannungsfabrik zum ersten Male brachten, übernehmen alle Hoffassaden in der Runde, so dass hier eine rhythmische zwingende Einheit entsteht. Plastisch stösst der Längstrakt der Kleinmotorenfabrik zwei Querbauten gegen den Hof vor, die je in einem glatten Giebel schliessen, ein Motiv, das auch die Schmalfront der im rechten Winkel herumbiegenden neuen Fabrik für Bahnmaterial gestaltet. Dieser Winkel wird durch verschiedene Treppenthüren belebt, die malerisch geschickt die Härten des Knicks verhüllen. — Alle diese Bauten sind in roten Handstrichsteinen verschiedener Wahl er-



PETER BEHRENS, KLEINMOTORENFABRIK DER AEG., VOLTASTRASSE

richtet, d. h. aus mit der Hand, nicht aber mit der Maschine geformten Backsteinen von verschiedener Brandfarbe, so dass die aus ihnen gemauerten Wände ein körniges Flimmern zeigen, das sich sehr vorteilhaft von dem süsslichen gleichmässigen Himbeerton unterscheidet, den sonst derartige industrielle Backsteinrohbauten aufzuweisen pflegen. Im Gegensatz zu allen andern Neubauten erscheint die parallel zu dem einen Flügel der neuen Bahn- ästhetisch eingehender Betrachtung zu begreifen, die aber nur nach Auseinandersetzung des ganzen architektonischen Spezialprogramms möglich erscheint.

Die Montagehalle hat eine Länge von 176 m bei einer Breite von nur 30,80 m. Ihr Längsgerippe bilden vierzehn Dreigelenkbinder, die an beiden Seiten von in Backstein gemauerten Fensterwänden geschlossen werden, während die



PETER BEHRENS, KLEINMOTORENFABRIK DER AEG., HOFSEITE

materialfabrik an der Hussitenstrasse errichtete grosse Montagehalle als ein Fachwerkbau, eiserne Binder mit Backsteinfüllungen. Man ist geneigt, sie den tektonisch interessantesten Bau unter allen diesen Fabriken zu nennen, nicht etwa weil sie eine Raumplastik von monumentaler Differenzierung schafft — darin wird sie von der Hochspannungs- und von der Kleinmotorenfabrik bei weitem übertroffen, — sondern rein aus ihren konstruktiven Formen heraus, weil sie den ersten industriellen Fachwerkbau von künstlerisch einwandfreier Gestaltung darstellt. Es lohnt sich, diese Lösung in

Wölbung, vier Seiten eines flachen Polygons, ein gläsernes Oberlicht deckt, das überdies eine im Scheitel entlang laufende Laterne trägt. Diesen Innenraum eignet die konzentrierte Hohlform, die Behrens zum ersten Male in vollendeter Schönheit auf der Brüsseler Weltausstellung von 1910 in der Kraftmaschinenhalle des deutschen Reiches schuf, und deren flächige Geschlossenheit selbst in jedem struktiven Detail nachklingt: so sind an Stelle der sonst üblichen, unruhigen Gitterträger vollwandige Träger gewählt. Der notwendig gegebene Querschnitt des Innenraums der Montagehalle reflektiert

sich ganz selbstverständlich in der nach Norden gelegenen massiven Schmalfront, die in drei überhohen Thoren sich öffnet, und in dem natürlich wieder polygonen, aber ganz glatten Fastigium, das als einzigen prägnanten Schmuck aus dem Backstein herausgemeisselt die Firmeninitialen in der Mitte trägt. Nur in den Seitenmauern der Montagehalle tritt die Fachwerkkonstruktion architektonisch in die Erscheinung, und zwar wurde an einem praktischen Punkt des Pro-



PETER BEHRENS, HOCHSPANNUNGSFABRIK DER AEG., OSTSEITE

gramms angeknüpft, um von hier aus zu einer bewussten künstlerischen Form zu gelangen. In der gesamten Hallenlänge bewegt sich nämlich ein grosser Laufkran, dessen Hebevorrichtung auch für dicht an der Wand befindliche Lasten nutzbar sein musste. Deshalb wurden seine beiden Fahrbahnen in hohe Auskragungen der seitlichen Oberwände verlegt, wodurch die länglichen Fensterpaare zwischen den Binderstützen in ihrer Höhe beschränkt wurden, ein Nachteil von unerheblicher Bedeutung, da der Hauptlichteinfall doch durch die Glasdecke erfolgt. Im Äussern gewährte aber diese an sich rein aus utilitarischen Gründen geschehene Disposition der Fassade eine Möglichkeit zum Relief und somit zur Architektur überhaupt: Man stelle sich eine kraftvolle, etwas schräg ansteigende Sohlbank vor, durch ein knappes Gurtgesims abgeschlossen, auf diesem Sockel die flach vortretenden Vertikalpfeiler des Hauptbinders, zwischen denen vertieft in bündigen Flächen die schmalen Doppelfenster liegen, von in ihrer Stärke subordinierten Flacheisen gerahmt und gegliedert; über diesem Hauptgeschoss der Fenster dann mit prononziertem Schattenschlag eine ziemlich hohe glatte Attika stark vorspringend, nur durch die gebrochen aufsteigenden Binderstützen horizontal geteilt; alle Flächenverhältnisse, wie für den Raumkünstler Peter Behrens selbstverständlich, von erlesener Ausgeglichenheit. — Wer einmal unsere üblichen industriellen Fachwerkbauten aus Eisen und Backstein gesehen und sich über ihre groteske Hässlichkeit entsetzt hat, wird den kolossalen Fortschritt, den Behrens' neue Montagehalle der AEG. darstellt, zu schätzen wissen. Denn in der Regel bestehen die Fach-

werkbauten aus dünnen, jeglicher Plastik entbehrenden Backsteinwänden, auf denen das Fachwerk der schmalen Eisenschienen sein chaotisches Spiel treibt. Und ausserdem unterscheidet sich dieses flächenästhetisch sinnlose Spinnweb des Fachwerks, wie gesagt, im Relief durchaus nicht von den Backsteinfüllungen, ignoriert also die primitivste Forderung einer tektonischen Unterscheidung von konstruktiven Stützgliedern und bloss schliessendem Füllmaterial.

Ordnung, Plastik, funktionelle Unterscheidung waren also die grundlegenden Postulate, aus dem roh utilitarischen Chaos des technischen Eisenfachwerks die höhere Einheit klar bewusster Baukunst zu gestalten: die kraftvoll vortretenden Vertikalständer der Binder wirken als stützende Dominanten, genau wie die analogen Pfeiler an Behrens' Turbinenhalle der AEG. von 1909. Die dazwischen liegenden Fensterpaare mit ihrer Wandumrahmung sind deutlich als Füllung charakterisiert. Der niedrigere Sockel, die hohe vorkragende Oberwand gewähren der ganzen Fachwerkfassade das erforderliche Relief und verstärken überdies durch ihre horizontalen Absätze die schon in der Reihung der Pfeiler angestrebte Wirkung der auf einen fernen Fluchtpunkt hinlaufenden Strassenperspektiven. Es erscheint als das persönliche Verdienst von Peter Behrens, neuen Materialien, Techniken, Gegenständen die Fähigkeit zur Architektur, das heisst zur raumkünstlerischen Form, verliehen zu haben, die sie vor ihm nicht hatten, deshalb in einer ästhetischen Minderwertigkeit lebend: Man bedenke allein, was er zur sinnvollen Gestaltung der Maschinen und Geräte der AEG. gethan, wie er 1910 auf der Berliner Zement-, Beton- und Kalkindustrieausstellung mit seinem richtigen Gefühl für die Elementarwirkungen aller Baukunst den bisher verachteten „Surrogat"-Stoffen des Kunststeins und des Zements ihre moderne architektonische Bedeutung einräumte. So tritt dann die künstlerische Organisation eines zuerst schier aussichtslos erscheinenden Problems wie des industriellen Fachwerkbaus als eine in Behrens' Kunstwillen ganz konsequent vorbereitete, neue Architekturthat jenen früheren ebenbürtig an die Seite. Dazu befähigte ihn seine strenge stereometrische Schulung, die er während der Düsseldorfer Jahre durchgemacht hatte, und die sich in Werken wie der Oldenburger Kunstausstellung von 1905, dem Vortragssaal im Museum Folkwang in Hagen von 1905, dem Hause Obenauer von 1905 auf 1906, der Dresdener Ausstellung von 1906, dem Entwurf für eine protestantische Kirche von 1906 und auch noch in dem berühmten Krematorium in Hagen von 1907 verwirklicht. Aber die Berliner Periode von Peter Behrens bereichert diese abstrakte Proportionsschönheit mit einem lebensvollen Inhalt, bezieht die charakteristischen Impressionen der materiellen, technischen, sachlichen Gegebenheiten mit schöpferischer Phantasie in die Gestaltung der Form ein und weitet so das künstlerische Volumen über das gesamte moderne Leben und die mannigfaltig regsame Wirklichkeit aus. —



PETER BEHRENS, MONTAGEHALLE DER AEG. INNENANSICHT



TH. GÉRICAULT, ZEICHNUNG. PARIS LOUVRE

THÉODORE GÉRICAULT

VON

PAUL FECHTER



in einziges Werk hat im wesentlichen das Bild seiner Besonderheit bestimmt: „das Floss der Medusa", neben dem seine übrigen Arbeiten durchaus in den Hintergrund getreten sind. Sein Name hat in der Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst einen guten Klang: Die Erscheinung des Menschen wie des Künstlers aber ist im Schatten geblieben, im Schatten dieses einen Werkes und in dem des Mannes, in dem man gemeinhin den Vollender dessen sieht, was Géricault begann: im Schatten Eugène Delacroix'.

Die Gründe liegen nahe. Das Leben Géricaults ist nicht in einer geschlossenen Entwicklung verlaufen, sondern ist in ein paar aufleuchtenden Werken, deren jedes seine Eigenheit für sich hat, zum Ausdruck gekommen: wenn man von seinem populärsten Bilde und einer Reihe von Skizzen absieht, bleibt wenig mehr als ein Viertelhundert fertiger Arbeiten stehen. Géricault ist in raschem Aufstieg zu Resultaten sehr verschiedener Art gelangt; bevor er ihre Synthese geben konnte, kam das Ende. „Si j'avais seulement fait cinq tableaux", sagte er immer wieder auf seinem Schmerzenslager, „mais je n'ai rien fait, absolument rien." Seine theoretischen Auseinandersetzungen mit den Problemen seiner Kunst sind wie sein Werk, Bruchstück und Andeutung geblieben; so war es kein Wunder, dass man sich an sein schon rein äusserlich grösstes Werk hielt und übersah, was dieses Leben noch an Resultaten und Versprechungen gebracht hat.

Es ist nicht wenig. Meier-Graefe hat ihn den



TH. GÉRICAULT, ZEICHNUNG

Schulen vereinigte. In dem unbefangenen, unmittelbaren Zugreifen ohne begriffliche Voreingenommenheit lag seine Stärke. Von hier aus werden die Widersprüche verständlich, die fast unvermittelt nebeneinander stehen: dass Fromentin auf ihn verweisen konnte, als er der Malweise des Rubens die spachtelnde reliefierende der Modernen entgegenstellte, während Géricault selbst einmal erklärte: „Pour moi, si je pouvais tracer mon contour avec un fil de fer, je le ferai" — ein Wort, das ebensogut von Ingres herrühren könnte; dass neben dem „Floss der Medusa" mit seiner positivistisch exakten Vorarbeit der „Mann mit dem Stier" steht, der etwa zwischen der Plastik Michelangelos und Hildebrands liegt — und auf der anderen Seite das „Rennen von Epsom", in dem ein wesentlicher Zug von Degas vorweggenommen ist. Es scheint in Géricault unbewusst zum erstenmal in der bildenden Kunst der Instinkt für das durchzubrechen, was Manet späterhin die Contemporanéité genannt hat — nur dass die gesteigerte historische Spannung der Zeit und das vorzeitige Zusammenbrechen dieses Lebens es nicht zu bewusster konsequenter Gestaltung kommen liess.

Genialsten seiner Generation genannt — und er war es wohl auch. Er besass nicht die umfassende Kultur Delacroix', konnte sie auch nicht haben: er hatte gewiss den stärkeren Instinkt für das Zeitgemässe. Er tat den gleichen Schritt wie der Maler der Dantebarke, an der er nach dem Zeugnis Fromentins' mitgearbeitet hat, indem er über die Davidschule und das XVIII. Jahrhundert hinweg auf die Quellen der französischen Malerei, auf Rubens und die alten Meister zurückging. Man hat ihn zu den Romantikern gezählt: ganz abgesehen von der Unbestimmtheit dieses Begriffes fällt es schwer, im Werke Géricaults Spuren zu entdecken, die über das Gebiet reiner Sichtbarkeitsverarbeitung hinausgehen. In seinem Schaffen taucht zum ersten Mal, trotz allem Traditionellen, etwas von der unsentimentalischen Sachlichkeit der Gegenwart auf, getragen von einem Temperament, das für alles auf Umwegen Ergreifbare viel zu unmittelbar, zu direkt reagierend war. Nicht umsonst hat Courbet, sich derart für Géricault begeistert, dass noch bei seinem Freunde Proudhon ein Nachklang hörbar wird. Über dem Leben wie dem Schaffen Géricaults liegt etwas von der Art Balzacs. Nicht als ob er ein Revolutionär gewesen wäre: er hat sich für David ebenso wie für Rembrandt und Raffael begeistert und sich selbst vor dem Aussprechen des grotesken Gedankens nicht gescheut, ob die Perfektion nicht dadurch zu erreichen wäre, dass man die positiven Eigenschaften sämtlicher

Das Leben Géricaults hat Charles Clément beschrieben, der auch einen Katalog seines Werkes geschaffen hat. (Eine mit einer geschickten Auswahl von Reproduktionen geschmückte knappe Biographie hat Léon Rosenthal in der Sammlung „Les Maitres de l'Art" veröffentlicht.) In der Vaterstadt Poussins und Gustave Flauberts wurde Géricault am 26. September 1791 geboren. Jung noch kommt er nach Paris, wohin der Vater, der mit Tabakplantagen ein Vermögen erworben hatte, übersiedelt. Die Mutter stirbt früh; Théodore kommt auf das Collège Louis le Grand. Er ist ein schlechter Schüler; dagegen pariert er den Vorwurf: Paresseux! mit der Drohung: Je ferai ton portrait! Ihn interessierte nur das Zeichnen und die Pferde. Hufschmieden, Ställe, der Zirkus sind sein liebster Aufenthalt. 1808 verlässt er das Collège. Er will Maler werden; der Vater aber protestiert. Ein Onkel nimmt sich seiner an, indem er ihn angeblich in seinem Comptoir beschäftigt; in Wahr-



: TH. GÉRICAULT, OFFIZIER DER CHASSEURS À CHEVAL. 1812



TH. GÉRICAULT, DAS FLOSS DER MEDUSA, 1819
PARIS, LOUVRE

heit arbeitet er bei Charles Vernet, dem Vater seines späteren Freundes Horace. Er bleibt nicht lange; was er noch lernen kann, hat er rasch erfasst und siedelt nun zu Guérin über — in die Atmosphäre der Davidschule. Er muss sich dort ungefähr so ausgenommen haben, wie Marées im Atelier Steffecks: er steckt die übrigen Schüler mit seiner Impulsivität und Heftigkeit an, so dass Guérin, der die Fähigkeiten des jungen Anfängers sehr wohl sieht, schliesslich vor ihm warnen muss: „Pourquoi cherchez-vous à l'imiter? Laissez le faire, il y a en lui l'étoffe de trois ou quatre peintres."

Die eigentlichen Führer Géricaults werden denn auch die alten Meister im Louvre, der damals fast das Museum Europas war; enthielt er doch unter anderm die Mehrzahl der Antwerpener Rubensbilder, durch deren Ausstellung Napoleon tragikomischerweise selbst nicht wenig zum Untergraben des Klassizismus beigetragen haben mag. Géricault kopiert mit Eifer Rembrandt, Raffael, Tizian, Salvator Rosa, Velasquez, die „Kreuzabnahme" des Rubens, auf den ihn auch Gros immer wieder verweist. Gros wird, um ein Wort Cléments zu gebrauchen, „le père moderne de Géricault". Dazu kommt im weiteren die Liebe zu den Tieren, die er, wie Constable die Landschaft seiner Heimat, geliebt hatte, bevor er daran dachte, sie zu malen. In ihnen kommt er dem unmittelbaren Leben am nächsten: er gehört zu den Stammgästen des Jardin des Plantes, kopiert Studienzeichnungen für zwei Maleranatomien, nicht ohne sie nach Cuyers Aussage so geschickt zu verbessern, dass man sie ihm lange als eigene Arbeiten zugeschoben hat. Der positivistische Geist des neuen Jahrhunderts, tritt in dem wissenschaftlichen Instinkt, der sich hier manifestiert, deutlich zu Tage.



TH. GÉRICAULT, PFERDEKOPF

Die eigenen Versuche aus dieser Zeit, von denen eine Abreise des Odysseus erwähnt wird, scheinen ganz im Geiste der Davidschule gewesen zu sein. Seine besondere Anschauung und ihr Ausdruck erwächst an zahlreichen Pferdebildern, deren erstes starkes Ergebnis der „Officier de chasseurs à cheval de la Garde" ist. Noch spürt man deutlich den Einfluss von Gros, in der Farbe wie in dem Geist, aus dem das Ganze entstanden ist: der Comte Fournier Sarlovèze im Louvre zeigt es; die Kraft, die dieses Reiterbildnis trägt, verrät indessen doch bereits die andere Potenz, die hier am Werke ist. Es erschien im Salon von 1812 als „Portrait équestre de M. Dieudonné". Die Kritik äussert sich anerkennend; der alte David soll gesagt haben: „D'où cela sort-il? Je ne connais pas cette touche" — Géricault erhält die goldene Medaille. Trotzdem ist er sehr unzufrieden: er hatte gehofft das Werk vom Staat angekauft zu sehen. Missmutig beschliesst er nicht mehr auszustellen: erst im letzten Augenblick vor der Eröffnung des Salons von 1814 macht er sich doch noch an die Arbeit. Das Resultat ist der „verwundete Kürassier", das Ergebnis ein Misserfolg bei Kritik und Publikum: auch dieses Werk blieb wie sein Vorgänger unverkauft im Atelier des Künstlers bis zu seinem Tode. Ungefähr aus derselben Zeit stammt der „Carabinier" des Louvre, an innerer Kraft vielleicht das stärkste unter den Bildern dieser Art.

Das Debut versprach somit nicht zu viel: Géricault war verstimmt. Extrême en tout, wie Delacroix ihn nennt, gibt er das Malen auf, überliess

terrassant un taureau“ oder verschiedene Skizzen zum „Course de chevaux libres“ wirken wie Entwürfe eines Bildhauers und man versteht vor ihnen durchaus, dass Géricault späterhin selbst zuweilen zum Meissel griff. Daneben nähert er sich in verschiedenen malerischen Studien und Gouachen der Welt Prudhons, ja Poussins und vor dem immer stärker entwickelten Raumgefühl, wie es die schöne Skizze der Sklaven zu dem leider nie zur Ausführung gekommenen Course zeigt, taucht sogar, wie vor manchen seiner Pferdeköpfe, eine Erinnerung an den frühen Marées auf. Die Napoleonische Atmosphäre, das direkt Zeitgenössische der frühen Porträts ist geschwunden; dafür setzt ein immer stärkerer Zug zur Vereinfachung ein, und ein feineres Gefühl für den Rhythmus des Bildbaus, der dann nach seiner Heimkehr dem „Floss der Medusa“ zugute kommen sollte.

Als er aus Italien zurückkehrt, hat ihn die Öffentlichkeit fast vergessen. Den Salon von 1817 hatte er nicht beschickt: der nächste findet erst 1819 statt — so hat er Zeit, sich für die Rehabilitierung vorzubereiten. Und wieder ist das, was er herausgreift, bezeichnend für seinen Gegenwartsinstinkt. 1816 war die Fregatte Medusa auf der Fahrt nach dem Senegal bei Cap Blanco gestrandet: die Besatzung hatte versucht sich auf einem aus den Trümmern des Schiffes gefertigten Floss zu retten; von über fünfzig wurden zuletzt fünfzehn nach furchtbaren Leiden von einem vorüberfahrenden Schiff aufgenommen. Zwei der Überlebenden, der Chirurg Corréard und Savigny hatten eine lebendige Schilderung ihrer Schicksale in einem kleinen Buch veröffentlicht; die liberale Opposition griff den Fall auf, klagte den Kapitän und damit die Regierung der Fahrlässigkeit an: kurz, die Sache war so aktuell wie möglich. In diese Situation fällt Géricaults Rückkehr aus Italien. Sein royalistischer Anfall ist vergessen: mit Horace Vernet zusammen widmet er sich begeistert der Opposition — und greift von hier aus schliesslich den Gedanken auf, das Schicksal der „Medusa“



TH. GÉRICAULT, PFERD IM STALL. PARIS, LOUVRE

sich seiner Leidenschaft fürs Reiten, die ihn einmal einen Frackschoss, später das Leben kostete, liess sich während der hundert Tage als Mousquetaire nach Versailles anwerben und geleitete sogar den König auf der Flucht bis nach Béthune. Zuletzt entschliesst er sich nach Italien zu gehen, ordnet und numeriert mit einer merkwürdig zu seiner sonstigen Impulsivität stimmenden Sorgfalt seine sämtlichen Bilder und Zeichnungen und geht im Herbst 1816 zuerst nach Florenz, dann nach Rom. Michelangelo wird das stärkste Erlebnis für ihn, daneben Raffael. Er zeichnet die Mediceergräber, das jüngste Gericht, Teile der Constantinsschlacht. Das Ergebnis ist, dass unter diesem Einfluss die Neigung zur Plastik, die die Davidschule unabsichtlich schon geweckt hatte, mit voller Kraft aufflammt. Zeichnungen, wie der „Homme nu



TH. GÉRICAULT, PORTRÄTSTUDIE

bildlich darzustellen. Gefühl für die plastischen Möglichkeiten des Gegenstands, Instinkt für Aktuellität und Sensation fallen bei dieser Wahl in eins zusammen — und rasch entschlossen geht er an die Vorbereitungen. Er setzt sich mit Corréard und Savigny, den Verfassern des Berichts, in Verbindung, stöbert den Zimmermann auf, der das Floss gebaut hatte und lässt sich ein kleines Modell von ihm herstellen. Im Hospital Beaujon macht er zahllose Skizzen nach Leichen und Sterbenden; als er in Sèvres seinen Freund Lebrun trifft, der an einer schweren Gelbsucht leidet, ruft er begeistert: „Ah! mon ami! que vous êtes beau!“ um ihn sofort als Modell für den Vater, der die Leiche des Sohnes hält, zu benutzen. Eine Reise nach Havre dient zum Studium des Milieus, des weiten Himmels und der Wogen: dann erst begibt er sich an die Arbeit.



THÉODORE GÉRICAULT, DIE GIPSBRENNEREI. 1822—23. PARIS, LOUVRE

Die zahlreichen Skizzen und Entwürfe zu dem Werk zeigen, wie er zwischen verschiedenen Momenten der Darstellung geschwankt hat. Es gab im wesentlichen zwei Möglichkeiten: den Augenbick der Meuterei der Matrosen gegen die Offiziere, den Kampf auf dem Floss — und den Moment, wo die Rettung naht. Zu beiden gibt es verschiedene Skizzen; die schönste für den Kampf ist wohl die im Fodor-Museum in Amsterdam, mit einer zuweilen unerhörten Ausdruckskraft der Gesten; eine zweite ähnliche ist im Museum zu Rouen. Zuletzt siegt die andere Fassung, nach Clément die ursprüngliche: sie bot kompositionell wie psychologisch die reichsten Möglichkeiten. Der schöne Entwurf in der Sammlung Moreau-Nelaton (erhalten sind im ganzen sechs sowie zehn Zeichnungen) zeigt im wesentlichen schon die Züge der definitiven Fassung. Noch ein paar Porträt-

skizzen nach Überlebenden, ein paar Akte, zu deren einem sein junger Freund Delacroix ihm sitzt: dann geht Géricault in einem eigens gemieteten grossen Atelier an die Arbeit. In einem wahren Paroxysmus malt er in wenig Monaten die Leinwand von 35 Quadratmetern herunter, von Tagesanbruch bis in die sinkende Nacht ununterbrochen tätig: die einzige Unterbrechung die er sich gönnt, ist ein Gang zu den Sabinieren und dem Leonidas Davids, für den er immer noch die grösste Bewunderung hegt.

„Une scène de naufrage". Trotzdem ist der Erfolg, obwohl stark, doch gemischt: ebensosehr künstlerisch, wie politisch. Man lobt und tadelt mit Maass; einen besonderen Aufstand in aestheticis gibt es nicht. Géricault bekommt wieder seine Medaille; angekauft wird das Werk nicht; erst nach seinem Tode ward es erworben, nachdem die Verwandten bereits daran gedacht hatten, es wegen seiner riesigen Dimensionen in vier Teile zu zerschneiden.

Géricault sieht sich von neuem enttäuscht und beschliesst wiederum Frankreich zu verlassen. Er



THÉODORE GÉRICAULT, RENNEN IN EPSOM. 1821. PARIS, LOUVRE

Der Salon fand damals in Foyer des Théâtre Italien statt. Als Géricault das fertige Bild dorthin schaffen lässt, sieht er mit Schrecken, dass ihm das Gleichgewicht fehlt. Rasch entschlossen macht er sich an die Arbeit und malt in wenigen Stunden den ins Wasser gleitenden Akt in der unteren rechten Ecke hinzu, der auf der Skizze bei Moreau-Nelaton noch fehlt. Schon dort lässt er selbst das Bild hoch hängen, so wie es jetzt im Louvre angebracht ist — und sieht mit Schrecken seine Figuren immer kleiner, zuletzt petits bonhommes werden.

Im Katalog durfte der Name der „Medusa" nicht genannt werden; so erhält das Werk den Titel

setzt sich mit einem englischen Manager in Verbindung und schickt das „Floss" auf einer Wanderausstellung durch England, die ihm 17000 Fr. einbringt. 1820 geht er selbst hinüber und sieht bald, obwohl er sich wie später Delacroix während seines ganzen Aufenthalts très français fühlt, was an künstlerisch verwertbaren Möglichkeiten in der Produktion Englands liegt. Im Verein mit Charlet, mit dem er zusammen hinübergegangen war, ist er hauptsächlich lithographisch tätig: er hofft mit dieser für London neuen Technik ein Vermögen zu machen. Daneben interessieren ihn die Äusserungsformen der sozialen Differenzierung und die Rennen — und



TH. GÉRICAULT, HUNDEKOPF. PARIS, LOUVRE

nen muss. Noch einmal scheint es, als ob er Heilung finden soll; er erholt sich und will wieder arbeiten, als ihn ein Rückfall von neuem aufs Krankenlager wirft, von dem er sich nicht mehr erheben sollte. Er hat noch manchen Plan gefasst: einen Negerzug wollte er malen und „un tableau de chevaux grands comme nature et un des femmes, mais des femmes, des femmes!" Er kam nicht mehr dazu: in dem puritanisch einfachen Atelier, das Ary Scheffer dann mit dem Sterbenden gemalt hat, ist er nach elf Monate langer Krankheit am 27. Januar 1824 im Alter von 33 Jahren gestorben.

dem Derby von Epsom verdanken wir das Bild des Louvre, wohl auch die Skizze „la Course", in der die Degasatmosphäre vielleicht noch stärker ist.

1822 ist Géricault wieder in Paris. Der Balzaczug tritt jetzt noch stärker hervor: er spekuliert an der Börse, finanziert ein Unternehmen zur Herstellung künstlicher Steine. Seine Gesundheit hat in England gelitten; eine allgemeine Müdigkeit hat ihn ergriffen, dazu kommt eine hartnäckige Ischias. So entstehen nur kleinere Bilder wie der Four à plâtre des Louvre, daneben weitere Lithographien, bis ihn eines Tages, bei einem Besuch seiner Fabrik, an einer Zollschranke sein Pferd abwirft — auf einen Haufen Steine. Ein Abszess bildet sich; ein weiterer Unfall bei einer Wagenfahrt, eine Überanstrengung verschlimmert die Sache, so dass er sich ein paar Monate Ruhe gön-

Sein Einfluss auf den Werdegang der modernen französischen Malerei ist mehrfach erörtert worden. Delacroix hat in seinen Anfängen ihm so manches zu danken, wenn ihn auch seine weitere Entwicklung bald mehr und mehr von ihm entfernte. Und bei Courbet ist nicht nur das frühe Selbstbildnis im Louvre ein naher Verwandter zu dem schönen Porträt Géricaults: seine ganze Art in ihrer Verschmelzung plastischer und malerischer Tendenzen musste ihn zu Géricault ziehen, dessen treibende Faktoren im Grunde die gleichen gewesen waren. Wahrscheinlich hat auch Daumier von den englischen Lithographien wie dem „Dudelsackpfeifer" oder dem „Bettler" allerhand Anregungen empfangen. Wie man denn überhaupt den Spuren Géricaults überall da begegnet, wo vor Manet ein starkes Gefühl für die Gestaltung zeitgenössischen Seins lebendig wird.

DIE SCHULEN FÜR MALEREI UND PLASTIK UND DER ROMPREIS

VON THÉODORE GÉRICAULT



Die Regierung hat öffentliche Zeichenschulen errichtet, die mit grossen Kosten erhalten werden und zu denen die ganze Jugend Zutritt hat. Häufige Preisbewerbungen scheinen einen beständigen Wetteifer zu unterhalten und auf den ersten Blick möchte man diese Einrichtung für sehr nützlich und für die sicherste Ermutigung halten, die den Künsten zuteil werden könnte. Niemals, weder in Athen noch in Rom, wurde den Bürgern das Studium der Wissenschaften und Künste so leicht gemacht wie es in Frankreich durch die zahlreichen Schulen jeder Art geschieht. Seit ihrer Errichtung aber habe ich mit Kummer bemerkt, dass ihre Wirkung eine ganz andere ist als man zu erwarten schien und dass sie anstatt eines Hilfsmittels ein wahrer Übelstand geworden sind, da sie wohl tausend mittelmässige Talente hervorrufen, sich aber durchaus nicht rühmen dürfen die hervorragendsten unsrer Maler gebildet zu haben; denn diese waren ja gewissermassen selbst die Gründer jener Schulen oder haben wenigstens zuerst die Grundsätze des guten Geschmacks verbreitet.

David, unser grösster Künstler, der Erneuerer der Schule, verdankte nur seinem eigenen Genie jene Erfolge, welche die Aufmerksamkeit der ganzen Welt auf ihn lenkten. Er lieh nichts von den Schulen, die ihm im Gegenteil sogar hätten verhängnisvoll werden können, wenn nicht sein guter Geschmack ihn frühzeitig ihrem Einflusse entrissen und dazu geführt hätte, von Grund aus das sinnlose und ungeheuerliche System der Vanloo, Boucher, Restout und vieler anderer Maler zu reformieren, die damals im Besitze einer Kunst waren, die sie nur entheiligten. Das Studium der grossen Meister und der Anblick Italiens gaben ihm jenen grossen Charakter ein, den er stets in seine historischen Kompositionen zu legen verstand und so wurde er das Vorbild und das Haupt einer neuen Schule. Seine Grundsätze brachten schnell neue Talente zur Entwicklung, deren Keim nur die Befruchtung erwartete und mehrere berühmte Namen verkündeten bald den Ruhm ihres Meisters und teilten sich mit ihm in die Triumphe und in die Kränze.

Nach diesem ersten Aufschwung, diesem An-



TH. GÉRICAULT, VERWUNDETER KÜRASSIER
PARIS, LOUVRE



THÉODORE GÉRICAULT, ZEICHNUNG
BREMER KUNSTHALLE

lauf zu einem edlen und reinen Stil, konnte die Begeisterung nicht anders als nachlassen, wenn auch die ausgezeichneten Lehren, die man schon empfangen hatte, dem Urteil nicht völlig verloren sein konnten und alle Bemühungen der Regierung dahin gingen, jene günstige Strömung möglichst lange zu erhalten. Aber das heilige Feuer, das allein die grossen Werke hervorbringen kann, erlöscht täglich mehr und die Ausstellungen, obgleich zahlreich genug, sogar allzu zahlreich, werden jedes Jahr uninteressanter. Man sieht da keins jener edlen Talente mehr, die allgemeine Begeisterung erregten und von einem Publikum, das stets das Schöne und Grosse zu würdigen bereit ist, voll Eifer bekränzt wurden. Gros, Gérard, Guérin, Girodet erwuchsen noch keine würdigen Nebenbuhler ihrer Kunst und wenn sie auch das Amt empfingen, eine Jugend voll hochherzigen Wetteifers zu unterrichten, so ist doch zu befürchten, dass sie am Ende ihrer langen und ehrenvollen Laufbahn das Bedauern mitnehmen werden, sich nicht würdig ersetzt zu sehen. Doch konnten wir sie ohne ungerecht zu sein nicht anklagen, mit ihren Bemühungen denen gegenüber, die ihrem Unterricht folgen, gespart zu haben.

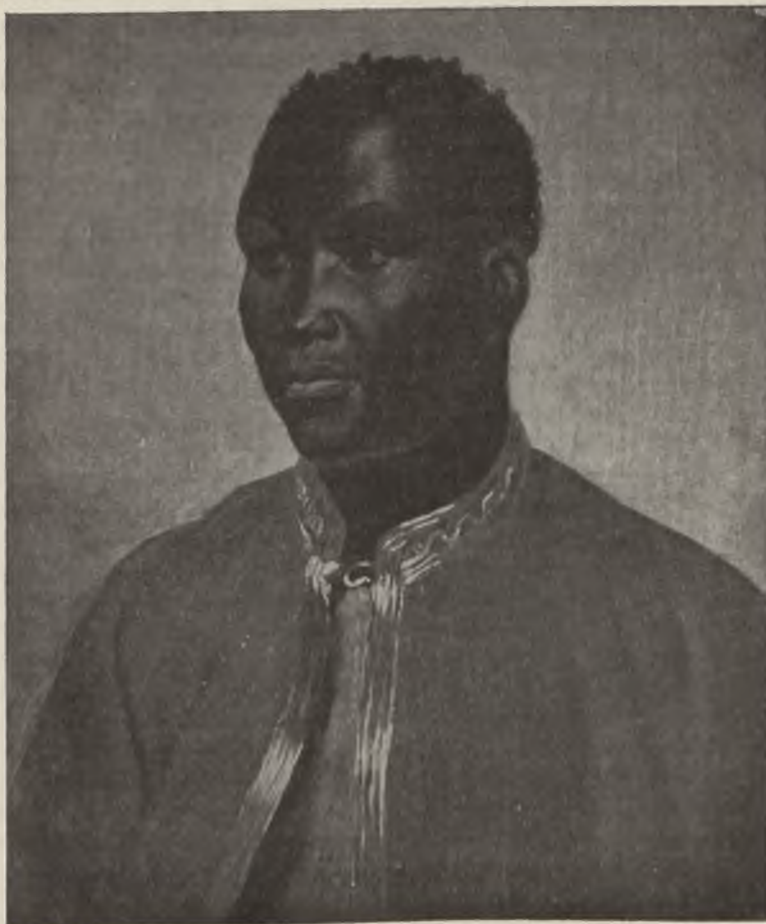
Woher kommt nun also jene Unfruchtbarkeit, jene Armut, den Medaillen, Rompreisen und Preisverteilungen der Akademie zum Trotz? Ich war immer der Meinung, dass eine gute Ausbildung die unentbehrliche Grundlage aller Berufe sei und allein für wirklich hervorragende Leistungen, in welchem Fach auch, bürgen könne. Sie dient dazu den Geist zu reifen und ihn, indem sie ihn aufklärt, das Ziel, nach dem er streben soll, deutlicher erkennen zu lassen. Die Wahl eines Berufes kann man erst treffen, wenn man imstande ist seine Vor- und Nachteile abzuwägen und mit Ausnahme einiger frühreifer Naturen werden die Neigungen sich kaum je vor dem sechzehnten Lebensjahre äussern. Dann aber kann man wirklich wissen, was man will und besitzt noch die zum Erlernen eines Berufes nötige Fähigkeit, sei es, dass man ihn

mit Bedacht wählt, sei es, dass eine heroische Leidenschaft zu ihm hinreisst.

Ich möchte nun, dass die Zeichenakademie nur solchen offenstände, die zum mindesten jenes Alter erreicht haben. Denn es kann bei dieser Anstalt nicht die Absicht der Nation sein, ein ganzes Geschlecht von Malern zu schaffen, sondern sie will nur dem wahren Talent die Mittel zu seiner Entwicklung bieten und in Wirklichkeit hat sie statt dessen eine ganze Bevölkerung von Künstlern erzielt. Die Lockspeise des Rompreises und die von der Akademie gewährten Erleichterungen zogen eine Flut von Bewerbern herbei, welche die Neigung allein niemals dazu bestimmt hätte Maler zu werden und die in einem andern Berufe ausserordentlich viel Ehre hätte einlegen können. Sie verlieren so ihre Jugend und ihre Zeit mit der Jagd nach einem Erfolg, der ihnen entgehen muss, während sie sie viel nützlicher für sich und ihr Land anwenden könnten.

Ein Mensch, der wirklich berufen ist, scheut die Hindernisse nicht, weil er fühlt, dass er sie überwinden kann. Sie tragen sogar oft noch zu seiner Förderung bei. Das Fieber, das sie in seiner Seele entzünden können, ist nicht verloren, oft sogar wird es zum Ursprung der erstaunlichsten Schöpfungen.

Solchen Leuten muss die Fürsorge einer erleuchteten Regierung zugute kommen. Sie ermutigen, würdigen, ihre Fähigkeiten nützen, heisst den Ruhm der Nation sicherstellen. Denn sie werden ein Jahrhundert zu Ehren bringen, das sie zu entdecken und zu schätzen verstand.



TH. GÉRICAULT, NEGER



UNSTAUSSTELLUNGEN

PARIS

Vom Herbstsalon

Paul Signac hat vor vielen Jahren einmal gesagt: „Der Salon des Indépendants ist eine Barrikade". Heute ist dieser Salon so etwas kaum noch, — allerdings kann er es jeden Tag wieder werden. Das Wasser des Dilettantismus hat allmählich den Wein der Revolution zu stark verdünnt. Auch der „Herbstsalon", in dem die persönlichsten und radikalsten Kräfte der „Indépendants" zusammengezogen wurden, ist in den ersten fünf Jahren seines Daseins eine Barrikade gewesen, ein Schutzwall der künstlerischen Aufwiegler gegen die Philister des Fortschritts. Heuer war das zehnte Jahr, also eine Art Jubiläumsausstellung. Sie kennzeichnete sich durch eine Unternehmung angewandter Kunst, einer luxuriösen Nutzkunst, die einen sehr breiten Raum forderte und das Interesse der grand monde ausserordentlich in Anspruch nahm. Der „Herbstsalon" würde zum erstenmal gesellschaftsfähig, und man braucht kein Prinzipienreiter zu sein, um zu sagen: das sind starke Anzeichen des Verfalls. Zwar hat es bereits vor zwei Jahren eine Möbelausstellung gegeben: die Münchener. Doch auch schon damals stimmte im Herbstsalon alles nicht mehr so ganz; — indessen, die Münchener Expedition wurde als eine Art Kuriosität bewertet und hatte nur bedingten Zulauf. Freilich haben diese Anregungen eines ungewöhnlich disziplinierten Gewerbfleisses in Paris auf die Kreise gewirkt, für die sie bestimmt schienen; der Ehrgeiz der einheimischen Möbelfabrikanten, die bisher aus dem liebgewordenen Trott des Louis XV., des Louis XVI. und des Empire nicht herauszubringen waren (selbst die bahnbrechenden Bestrebungen Bings und seines Nachfolgers Meier-Graefe sind an dieser Indolenz gescheitert), ist dank solchen Einflüssen jetzt erwacht, und man müht sich, die neuen Ideen der Raumkunst mit französischem Geschmack und Charme zu erfüllen oder, wie ein Kritiker sich ausdrückt, „ponderé sans froideur, délicat sans affectation" zu sein, was nach der Empfindung der Pariser, die übrigens sonst anerkannten Münchener nicht waren. Ich bin nicht hinreichend Fachmann in diesen Dingen, aber ich habe doch den Eindruck, als ob die Phantasie der französischen Raumkünstler, die vom stark dekorativen Zug der modernsten französischen Malerei mehr gewaltsam fortgerissen, als ruhig fortgeführt sind, etwas hypertrophisch sich geberde, dass sie in einer schwelgerischen Übergangszeit leben, dass eine Klärung der Intentionen und Instinkte noch nicht eingetreten ist.

Weist diese abseitige Provinz in die Zukunft, so hat es ein anderes, ziemlich breites, doch nicht gedrungenes Einschiebsel mit der Vergangenheit zu tun: die Porträtausstellung. „Retrospektiven" standen stets auf dem Programm des Herbstsalons: für die Sammlungen Cézanne, Corot, Courbet, Manet, Greco, Monticelli, Puvis wird man der Pietät dieser beweglichen Künstlergeneration noch lange dankbar sein. Aber eine solche Porträtschau über die malerische Entwicklung des neunzehnten Jahrhunderts ist erstens in Paris und anderswo (Berlin, München und Dresden) schon vielfach dagewesen, und zweitens ist sie in grösserer Vollständigkeit und Schlagkraft dagewesen. Es gibt arge Lücken: zum Beispiel Vigée-Lebrun, Proud'hon, Riesener, Ingres, Legros, Couture, Monet, Whistler fehlen ganz; es fehlen die skandinavischen und deutschen Ausländer, die in Frankreich ihr Bestes erworben haben, wie Zorn und Liebermann; „gloires" der französischen Malerei wie Delacroix sind mit belanglosen Skizzen vertreten. Geschichtliche Bedeutung hat die Leistung nicht, und der Zweck der Unternehmer konnte nur gewesen sein, dem Publikum eine Abwechslung, ein kleines Fest des Gefühls und Witzes zu bieten. Es hat seine Reize, unter dieser lautlos-sprechenden Schar vergangener Menschen zu wandeln und den geheimnisvollen Spiegel der vielfachen Malertemperamente zu betrachten, die das lebendige Bild ihrer Zeitgenossen der Zukunft überliefern.

Die Launen des grilligen Zufalls hat solchen Dokumenten verflossener Kunst räumlich unmittelbar die allerneusten Experimentierer, die Kubisten und Futuristen angegliedert: aus dem Saal der Andacht tritt der Bourgeois in sein liebgewordenes Lachkabinet. Unter den heurigen Kubisten überwiegen die Leutchen, die seit dem Impressionismus jede modische Manier lustig mitgemacht und bis zur Verzerrung übertrieben haben. Die ehrlichen Doktrinäre des Kreises: Picasso und Derain sind fern geblieben. Sie sind die Schöpfer des Problems, das an den Grundlagen der Kunst abermals eine tiefere, der dekorativen Entwicklung dienende Schicht aufgraben möchte. Was hier fehlt, ist nur das grosse Talent, das, über alle wissenschaftlichen Erwägungen hinweg zu Taten schreitet. Was diesen Vorläufern schadet und ihnen den Garaus machen wird, das ist die übertriebene, jeden künstlerischen Impuls im Keime erstickende Wissenschaftlichkeit, die da beweisen will, dass in der Malerei am Anfang aller Dinge die Geometrie steht. Von den Narren und Affen der kubistischen Leere, die durch Geschrei und wütiges Gefasel ihre Daseinsberechtigung zu erweisen glauben, hüte ich mich zu reden.

Das Geschlecht, das in säuberlich verteilten Gruppen die nach-impressionistischen Theorien vertritt: die Bonnard, Matisse, van Dongen, Vlaminck, Othon Friesz, Charlot, Dethomas, Dufrenoy, Guérin, d'Espagnat, Desvallières, Valtat, Laprade, Lebasque bekundete nur ein gedämpftes Interesse an diesem Herbstsalon, dessen Ensemble ihren Elitestimmungen so wenig entgegenkommt. Vuillard und Maurice Dénis machen nicht einmal acte de présence.

Julius Elias

POSEN

Im *Kaiser Friedrich-Museum* wurde eine Ausstellung von Curt Herrmann gezeigt. An Strandbildern aus le Coque, den zahlreichsten der Sammlung, offenbart sich seine Kunst am eindringlichsten. Herrmanns Kunst, das Licht in der Luft zu malen, wird in dieser Ausstellung am besten bewiesen. In Landschaften wie „Brissage au lago maggiore", „Bach in Franken", „Verschneiter Bauernhof" kommt das Gegenständliche zu kurz bei dem Bemühen, die Farben brennen und leuchten zu lassen.

Die Ausstellung ergänzt die Erwerbungen des Museums in den letzten Jahren, in denen von modernen Meistern zusammengetragen ist, was bei den beschränkten Mitteln eines Provinzialmuseums zu erschwingen war: von Monet ein Strand von Pourville, von Hans von Volkmann eine Wiese im Wolkenschatten, von Theodor Hagen ein Feldweg mit einem weiten Bick in die Landschaft, von Leistikow ein Bild aus Rügen, von Heinrich von Zügel ein Ochsengespann im Walde; Wilhelm Trübner ist durch eine sattgrüne bayrische Landschaft und durch ein weibliches Porträt anschaulich bezeichnet. Neu ist auch ein Selbstporträt von Corinth in glänzender Rüstung mit einer gelben Fahne, die die trotzige Kraft des ruhig Stehenden ungemein edel umhüllt. In den wenigen Jahren, wo Professor Kämmerer, der Museumsdirektor, nur erwerben konnte, was die Gelegenheit bot, hat er bereits eine Reihe von Gemälden zusammengebracht, die nur noch ergänzt und fortgeführt zu werden braucht, um das Beste der gegenwärtigen Kunst in charakteristischen Erscheinungen überblicken zu lassen.

M. L.



JOSEPH HÖFFLER, SITZENDE FRAU. HOLZ
SAMMLUNG ERNST RUMP, HAMBURG

HAMBURG

Eine offizielle Ausstellung hamburgischer bildender Kunst unter dem Protektorat des Bürgermeisters Dr. Predöhl wird vom 1. Februar bis zum 10. März in den sämtlichen Räumen der Galerie Commeter, Hamburg, veranstaltet werden. An der Ausstellung können sich sämtliche hamburgischen Maler und Bildhauer beteiligen. Das Amt der Juroren haben übernommen: Prof. Dr. A. Lichtwarck, Prof. Dr. Graf L. von Kalckreuth, Fritz Ahlers-Hestermann, Prof. Ascan Lutterroth, Friedrich Schaper, A. Siebelist, Ed. Steinbach.

WIEN

Künstlerhaus. Jahrhundert-Gedächtnisausstellung für Karl Rahl. Rahl war, wie Speidel sagte, dem in diesem Falle nicht zu widersprechen ist, ein geborener Historienmaler, dem nur Gegenstände, welche die Entfaltung einer grossen, reichen Formenwelt gestatteten, künstlerischen Anteil abgewannen. Bildnis, Genre, Landschaft waren für ihn nur insoweit vorhanden, als sie sich durch stilhafte Behandlung der Historie näherten. Und doch sind es heute seine mit Energie und Glut aus einer farbensatten Palette hervorgeholten Porträte, denen wir den Vorzug geben vor seinen schemenhaften Karton- und farbigen Fries-Kompositionen. Was uns Heutige aber mehr interessiert, ist die Beobachtung der Thatsache, dass sich Rahl in manchen seiner Entwürfe ganz auffällig als Verwandter von Delacroix erweisst. Und interessant ist es ferner, wahrzunehmen wie sehr Makart und Feuerbach in einigen Werken Rahls vorbereitet erscheint. Rahl war ein Vorläufer, der selbst nicht an das erstrebte Ziel gelangte, der aber Wege wies, auf denen heute noch manche weiterschreiten.

Galerie Arnot. Ausstellung von Werken moderner Franzosen. Diese Ausstellung, die Gemälde von Bonnard, Gauguin, Monet, Renoir, Signac, Vuillard und Pissarro enthält und schon dadurch sehenswert ist, wird zu einer für jeden Kunstfreund wichtigen Veranstaltung durch die Kollektion von neun Bildern Manets. Man empfindet es dankbar, endlich wieder einmal den lauteren Werken eines wirklichen Meisters der Malkunst gegenüberstehen zu können. Welch' Reichtum des Ausdrucks bei äusserster Ökonomie der technischen Mittel! Beispielsweise in dem ausgestellten Porträt der Frau Manet. Aus einem stumpfblauen Kleid, aschblondem Haar, rosagelbem Gesichtsfleisch, graugelbem Sand, fahlgrünen Gras, rötlichen Häusern mit grauen Dächern, graublauem Himmel und in einem schmalen Durchblick mehr geahntem als geschautem Flaschengrün des Meeres, ist eine Harmonie

zustande gebracht, die vornehm sanft ist ohne kraftlos zu sein. A. R-r.

HAMBURG

Bei *Bock* war die Münchener *Kunsthandlung Heinemann* mit einer auserlesenen Kollektion eingezogen, deren Prunkstücke ein herrlich rot zu rot gestimmtes „Damenbildnis von Renoir" und die „Schleuse am Stour" von Constable bildeten. Corot, Diaz, Michel waren mit einzelnen Kostbarkeiten gut, Monet, Courbet, Harpignies waren mässig vertreten.

❋

Im *Kunstverein* begann Hofrat Brodersen seine neue Thätigkeit mit einer als Ganzes stark wirkenden Wand mit Bildern von Karl Caspar, deren nach Greco und Weissgerber orientierte Farbenpracht, durch die hohen schlanken Statuen Hermann Hallers weiss flankiert wurde. Den Mittelpunkt der Ausstellung bildete Josef Höfflers lebensgrosse Holzplastik „Sitzende Frau", die einen Höhepunkt der Kunst dieses energischen Könners bedeutet. Das Werk ging in die hiesige Sammlung Ernst Rump über. Hakon.

BERLIN

Die *Nationalgalerie* hat ihre Neuerwerbungen ausgestellt. Im Allgemeinen nur Kunstwerke, die bestimmt sind, Lücken im Bestand zu füllen und die in den meisten Fällen nur eine historische Bedeutung haben. Besonders zu nennen sind eine schöne grosse, romantische Winterlandschaft von Kasper Friedrich, ein frühes kleines Selbstbildnis und ein späteres Selbstporträt in der Form eines Genrebildes von Karl Steffeck, ein blond und tonig gemaltes Pferd von Franz Krüger, einige Jugendbilder von Knaus, die mehr auf den Maler als auf den Erzähler weisen, zwei Landschaften von Schuch (darunter eine, deren grosses Format nicht gerechtfertigt erscheint), zwei charakteristische frühe Bilder A. v. Kellers, und einiges andere, das von der Notwendigkeit der Erwerbung nicht überzeugt. Bei Gelegenheit der Nachlassauktion Reinhold Begas sind einige Arbeiten dieses Künstlers erworben worden und von G. Schadow sind zwei seiner schönsten Büsten nachgegossen worden. Was der Ausstellung ein fast sensationelles Interesse giebt ist der Umstand, dass ein Werk Max Slevogts erworben worden ist; denn darin liegt prinzipielle Bedeutung. Es erscheint damit das beschämende Vorurteil beseitigt, als sei die Kunst unserer Sezessionisten nicht galeriewürdig, wo sie in Wahrheit doch an erster Stelle ein Anrecht auf die Nationalgalerie hat. Es ist mit diesem Ankauf Bresche gelegt und wir sprechen die bestimmte Erwartung aus, dass nun recht bald auch Bilder von Künstlern wie Liebermann, Corinth, ja von Rösler sogar, dass Plastiken von Barlach und anderen jüngeren Bildhauern folgen mögen. Slevogts Bild ist ein Porträt d'Andrades als Don Juan. Ein rechtes Galeriebild, auch dem Format nach. Wir werden es im nächsten Heft abbilden und dann noch einige würdigende Worte dazu sagen. Ein wenig im Geiste dieser Erwerbung ist übrigens auch die Aufnahme der „Tänzerin" von Georg Kolbe, der Strauss-Büste von Hugo Lederer, der Holzplastik eines Vagabunden von J. Taschner und einer Tierplastik des Gaulschülers Esser. Auch das ist zum Teil „Sezession"; doch ist es die sanfte, gefällige Richtung, wogegen der Don Juan Slevogts so trotzig kühn dasteht, als fordere er den steinernen Gast des Akademismus und des Regierungskonservativismus in Person heraus und als sei die provozierende Edelmannsgeste dieses Helden der Verliebtheit zugleich eine Geste der neuen Kunst. —

❋

Von den in der Presse vielbesprochenen Opernhausentwürfen ist an dieser Stelle bis jetzt nicht die Rede gewesen, weil es sich nicht um wichtige Interessen der Kunst handelt. Auch jetzt mögen darum wenige Worte genügen. Es ist unter allen bisher eingereichten Entwürfen keiner, der im höheren Sinne zu interessieren vermöchte. Und es wird wahrscheinlich auch nie eine wahrhaft künstlerische That auf Grund des gegebenen Bauprogrammes zustande kommen können. Wir leben in einer Zeit, wo kein Architekt mehr Hoftheater bauen kann. Das war eine Aufgabe für die Baumeister des achtzehnten Jahrhunderts; die lebten in solchen höfischrepräsentationen Aufgaben. Heute geht die produktive Bauphantasie nach einer ganz anderen Richtung. Das Bautalent geht nicht mehr mit dem König, sondern mit dem Unternehmer. Darum bleiben die stärksten Talente den Konkurrenzen auch fern. Den Sieg bei einer so künstlichen Aufgabe wird stets ein Eklektikertalent davontragen und es ist nur zu sorgen, dass es ein gebildeter und geschmackvoller Eklektiker sei, der den Auftrag erhält. In diesem Sinne ist Otto March zweifellos der Bewerber, der am meisten Berücksichtigung verdient. Mehr ist über diese Angelegenheit nicht zu sagen. Es handelt sich, wie gesagt, um eine überlebte Bauaufgabe, und wenn sie akademisch anständig erledigt wird, so ist alles gethan, was gethan werden kann. Die wesentliche Arbeit der neuen Baukunst wird wo anders geleistet. K. S.

MÜNCHEN

Vom 24. Januar bis 15. Februar findet in dem Kunstsalon „Neue Kunst" eine Ausstellung von Werken des Pariser Meisters Le Fauconnier statt. Es sind dieses die 35 Gemälde, welche auf der Ausstellung „Cercle de l'art moderne" in Amsterdam und im „Folkrang-Museum" in Hagen so großes Aufsehen erregten. Die beiden Hauptwerke „Le chasseur" und „L'Abondance" befinden sich darunter.

DARMSTADT

Auf Veranlassung des Grossherzogs Ernst Ludwig von Hessen wird in den Sommermonaten des Jahres 1914 in einem Teile des Residenzschlosses zu Darmstadt eine

retrospektive, deutsche Kunstausstellung stattfinden, die der künstlerischen Epoche von der Zeit nach dem Dreissigjährigen Kriege bis zur Ära Napoleons gelten soll.

MÜNCHEN

Toni Stadler hat, wie offiziös mitgeteilt worden ist, die Wahl als Leiter der bayrischen Staatsgalerien endgültig angenommen. Das ist ungefähr so als wenn ein Maler wie Kallmorgen Generaldirektor der preussischen Museen würde.

REDAKTIONELLE NOTIZEN

Der im Dezemberheft abgedruckte Aufsatz Josef Israels „Ein Spaziergang", den Max Liebermann mit drei Originallithographien illustriert hat, ist ebenso wie ein früher veröffentlichter Beitrag ähnlicher Art von Max Eisler mitgeteilt worden.

❃

Fortsetzung und Schluss der Ausführungen von J. Meier-Gräfe über „Handel und Händler" werden im Märzheft gegeben werden.



LOVIS CORINTH, ZEICHNUNG

KARL JUSTI †

VON

EMIL SCHÄFFER



Am 9. Dezember, als die Archäologen, ehrwürdiger Sitte folgend, den Geburtstag Winckelmanns feierten, starb zu Bonn, wo er jahrzehntelang als Professor der Kunstgeschichte gelebt und gelehrt, jener Mann, der uns Deutschen die wundervolle Biographie des Hellenen aus Stendal geschenkt hatte, starb Karl Justi. „Winckelmannsfest" soll das letzte mit schon verröchelnder Stimme gesprochene Wort des Sterbenden gelautet haben. . . . Als ein bis zum letzten Augenblick Thätiger ist der Achtzigjährige von uns gegangen, und obgleich er niemals um die Gunst der „weiteren Kreise" buhlte, ja, so sehr davor zurückscheute, seinen Namen im Munde der Menge zu wissen, dass er seine Bücher mit schlechten Holzschnitten ausstatten liess, um nicht „ein Prachtwerk nach heutigen Mustern zu bringen", — an reicher Anerkennung hat es seinem Schaffen nie gemangelt. Er war Ehrenmitglied der meisten Akademien, einziger Ehrenbürger der Stadt Bonn, Kanzler des Ordens „pour le mérite", und wenn Wilhelm II. gegen die moderne Kunst loszog, berief er sich gern auf die Autorität Karl Justis, der im Impressionismus Manets keine Weiterentwicklung, sondern nur eine Trivialisierung der Tendenzen des Velasquez zu erkennen vermochte. Und trotz alledem klingt dieses an äusseren Erfolgen glanzvolle Leben tragisch aus; denn Karl Justis Büchern ist, obschon ihr Verfasser ein Grossmeister der Schreibkunst war, versagt geblieben, was das höchste Ziel eines Schriftstellers zu allen Zeiten war und sein wird, — die Wirkung. Karl Justi war immer der Klopstock unter den Kunsthistorikern, der Klassiker, der gelobt und nicht gelesen wurde. Die ältere Generation machte sich bisweilen noch darüber Vorwürfe, die Neuesten aber wichen bewusst vom Pfade des Greises ab, der starb, nicht als Begründer einer neuen Dynastie, sondern als vereinsamter Enkel erlauchter Ahnen. Denn Karl Justi, der von der Theologie ausging und jahrelang Philosophie docierte, dem die Liebe zum Griechentum im Blute steckte und nichts unbekannt blieb, was je ein Genius in irgendeiner Sprache gedichtet, er war in solcher Allseitigkeit, der eine leicht ironische Skepsis die individuelle Prägung lieh, den Humanisten der Renaissance und den grossen Enzyklopädisten des achtzehnten Jahrhunderts verwandter als den im engen Spezialistentum befangenen Kunsthistorikern von heute, die so eingebildet sind auf ihr bisschen „Warenkenntnis" und vermeinen, allein mit Stil- und Farbenanalysen, die Karl Justi nur als den Teil einer grösseren Ganzheit betrachtete, den Reichtum eines Künstlers zu erschöpfen. Für Justi, hingegen den Historiker par excellence, waren Bilder und Statuen nicht lediglich an und für sich existierende Objekte ästhetischer Untersuchungen, sondern in erster Linie Emanationen bestimmter Persönlichkeiten, deren besondere Art durch einen Vergleich mit ihrer Umwelt offenbar wurde, durch ihr Verhältnis zur Kunst, mehr, zur gesamten Kultur eines Landes und einer geschichtlichen Epoche. „Winckelmann und seine Zeitgenossen", „Velasquez und sein Jahrhundert" lauten, bezeichnend genug, die Titel seiner Hauptwerke.. Allzu verliebt in dieses „Und", gab er freilich zu viel an Schilderung des Milieus, verfiel in die Fehler seiner Tugenden, erzählte, zum Schaden der Wirkung des Ganzen, bisweilen nur aus blosser Freude am Erzählen, und bei der Betrachtung seiner Zeitfresken wird das Auge oftmals von den pikanten Glanzlichtern der kulturgeschichtlichen Anekdoten mehr gefesselt als durch die Gestalt der Hauptperson. „Die Arbeiten Justis sind viel zu weitschweifig", klagt man darum heute, wo man verlernt hat, umfängliche Bücher nicht nur zu schreiben, sondern selbst zu lesen, und dieser Vorwurf hat dem „Winckelmann" gegenüber gewiss, beim Velasquez vielleicht seine Berechtigung; aber in dem „Michelangelo" verzichtete Justi auf alles Episodische, begnügte sich mit „Beiträgen zur Erklärung der Werke", hat in wunderbar gestalteten Sätzen das Tiefste und Höchste über „den Menschen und den Künstler" gesagt, — und doch waren gerade diese beiden Bände, wie Justi selbst zu einem Besucher äusserte, „ein Schlag ins Wasser" gewesen. . .

Ob Justi darunter litt? Ich weiss es nicht, aber ich weiss, dass wir in eine Sackgasse geraten sind und aufhören müssen, nichts als „Kenner" zu sein, das heisst Menschen mit den Fähigkeiten, aber nicht mit den Einnahmen von Kunsthändlern, aufhören müssen, bloss ästhetische Analysen zu geben, weil wir auf diesem Wege in eine unfruchtbare Schulmeisterei hereinsteuern. Und leuchtet uns einmal dieser Tag, wo die „Kunstwissenschaft" von heute wieder zur „Kunstgeschichte" wird, dann werden unsere Söhne Karl Justi entdecken, werden ihn ihr Vorbild heissen, und mit besserem Rechte als wir, in deren Mitte er gelebt, von ihm sagen dürfen: „Er war unser"!



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Im Mai wird bei *Amsler und Ruthardt* die Sammlung des verunglückten Dr. Weber aus Hamburg versteigert. Die Sammlung enthält viele Radierungen von A. Zorn, das vollständige graphische Werk von Liebermann mit frühen Probedrucken, Radierungen von Kalckreuth, Israels und Arbeiten von Goya, Corot, Menzel, Manet, Whistler usw.

❋

Am 29. Januar wird bei *R. Lepke* die alte persische und türkische Kunst enthaltende Sammlung Dr. von Schmidthals versteigert. Die Ausstellung findet vom 26.–29. Januar statt. Es ist die erste Versteigerung guter mohammedanischer Kunst in Berlin. Die Sammlung enthält vor allem Keramik, sodann Teppiche, Stoffe, Metallarbeiten und eine Reihe von Miniaturen und Handschriften.

LEIPZIG

Die Auktion der Sammlung A. Flinsch brachte unter anderem folgende bemerkenswerte Preise: Nürnberger Meister um 1480: Federzeichnung, 3200 M.; J. Ruisdael: Landschaft, Kreidezeichnung, 2350 M.; Ludwig Richter: Aquarelle, 1080 M., 1020 M., 1250 M., 2000 M., 5700 M., 2050 M. usw.; M. von Schwind: Zeichnungen, 1650 M., 1450 M. usw.; Chodowiecki: Zeichnungen, 1050 M., 380 M. usw.; Cornelius: Bleistiftzeichnung, 1850 M.; A. Feuerbach: Zeichnungen, 4100 M., 7600 M., 4200 M., 4600 M. usw.; E. von Steinle: Aquarelle, 1100 M., 1200 M. usw.

NEUE BÜCHER

Van Goghs Briefe an Emile Bernard. Herausgegeben von Ambroise Vollard, rue Laffitte. Paris 1911. Mit 100 Abbildungen nach Gemälden und Zeichnungen. Preis 25 Frs.

Die Briefe van Goghs gewähren uns einen Einblick in seine Kunstanschauungen. Sie lehren uns die Empfindungen kennen, die ihn bei der Wahl seiner Vorwürfe lenkten und die Freuden die ihm aus der Berührung mit der Natur erwuchsen. Sie sind mit einer Unmittelbarkeit, einem Sichgehenlassen und zugleich mit einer Kraft geschrieben, dass man bei ihrer Lektüre stets den Menschen vor sich sieht.

Van Gogh bietet uns das Beispiel eines Künstlers, der, nachdem er sich in einem bestimmten Milieu gebildet und auch schon eine Eigenart erlangt hat, in einem anderen zur Entfaltung kommt und eine neue und endgültige Physiognomie erwirbt. Wir sehen in ihm einen Holländer, der zum französischen Impressionismus überging, einen Holländer den die französische Schule eroberte und der, indem er dem Einfluss des fremden Milieus unterliegt, doch die Charakterzüge seiner eigenen Nation nicht verliert.

In seiner Heimat widmete er sich zuerst der Ausübung seiner Kunst. Er drang tief in ihre grossen Meister ein und Rembrandt war es, den er vor allem studierte. Und ohne den Versuch zu machen, die Kluft welche die Zeit zwischen sie und ihn gelegt, auszufüllen, folglich ohne ihr technisches Verfahren sich anzueignen, konnte er doch nicht umhin nach ihrem Vorbild die Festigkeit und Macht der Wiedergabe in sich zu entwickeln, jene Rassemerkmale, die allen Holländern aller Zeiten gemeinsam sind.

Auf diese Grundlage pfropfte er nun, als er 1886 nach Frankreich kam, die blendende Farbe und das starke Licht, das die französischen Künstler zu entwickeln verstanden hatten, um das zu erreichen, was man Impressionismus nennt. Er führte so den Nachweis für den Wert jener unter dem Namen Impressionismus erschienenen Kunstform, die es Künstlern von verschiedenartiger Herkunft ermöglicht, sich auf Grund gemeinsamer Prinzipien einander anzuschliessen und doch ihre Eigenart ungeschmälert zu bewahren.

Dieses glückliche Resultat erklärt sich dadurch, dass der Impressionismus vor allem die Rückkehr zum direkten Naturstudium proklamierte, die Künstler aufforderte ehrlich zu malen und ihre Augen dem Licht des Himmels zu öffnen, und sich bemühte wahrheitsgetreu die entschiedenen und mannigfaltigen Töne wiederzugeben, welche die Dinge darbieten.

Mit van Gogh indessen war es etwas anderes und zwar etwas sehr seltsames.

Er bekam Halluzinationen. Er wurde vom Wahnsinn ergriffen. Er endete durch Selbstmord. Er hat also zahlreiche Werke unter dem Zwange der Halluzination gemalt, aber die Halluzinationen schwächten bei ihm nicht im geringsten die künstlerischen Werte ab. Man kann sogar im Gegenteil sagen, dass sie den Ausdruck seiner Persönlichkeit steigerte und bis zur äussersten Grenze

trieb. Die phantastische Seltsamkeit, das heftige Kolorit seiner letzten Werke werden nach einer gewissen unumgänglichen Lehrzeit alle diejenigen erobern müssen, die in der Kunst vor allem die Orginalität suchen und die wichtigste Eigenschaft eines vollkommenen Werks darin sehen, dass es in ihrer ganzen Macht die besondere Macht desjenigen kundthut, der es hervorgebracht hat. In seinem Entwicklungsgange folgte van Gogh ununterbrochen einer bestimmten Richtung und in seinen letzten Werken kommt die Halluzination neu hinzu, um die Orginalität seiner Vision und die Kühnheit seiner Mache zur Vollkommenheit zu bringen.

Die Werke van Goghs sind noch zum Teil umstritten. Besonders den letzten wird es schwer sich durchzusetzen. Nichts kann natürlicher sein. Sie hätten sicher nicht den grossen Wert, den sie besitzen, wenn es anders wäre.

Van Gogh trat hervor in der Blütezeit einer Kunstform, — der Hell- und Freilichtmalerei — die erst nach einem langen Kampfe anerkannt wurde. Er kam nach den andern und trieb die Orginalität bis zur äussersten Grenze. Folglich musste, um ihn durchzusetzen, der Kampf erneuert werden, der für die andern beendet war. Das Resultat aber wird dasselbe sein. In seinem Falle ist der Sieg ebenso unausbleiblich wie er es für die andern war und der Augenblick ist nah, wo man es nicht mehr wird glauben wollen, dass ein Sammler verspottet und ein Galeriedirektor angefeindet werden konnte, weil sie Werke von van Gogh erwarben und vorführten.

Théodore Duret.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Giovanni Segantini: Schriften und Briefe. Herausgegeben von Bianca Zehder-Segantini. Deutsch von Prof. Dr. G. Biermann. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Die Colonna. Bilder aus Roms Vergangenheit. Von Gräfin Luise Ross. 2 Bde. mit 35 Tafeln. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Andacht in der Malerei, von Oscar Ollendorff. Beiträge zur Psychologie der Grossmeister. Mit 18 Bildtafeln. Verlag Julius Zeitler, Leipzig.

Deutscher Camera-Almanach. Band VIII. 1912 — 1913 Berlin, Union deutsche Verlagsgesellschaft.

Moritz Stübel, Christian Ludwig von Hagedorn. Ein Diplomat und Sammler des 18. Jahrhunderts. Verlag Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

Orlando und Angelica, ein Puppenspiel. Frei nach der Überlieferung der Neapler Marionetten von Julius Meier-Graefe, mit Lithographien von Erich Klossowski. Paul Cassirer Verlag, Berlin 1912.

Der nackte Mensch in der Kunst aller Zeiten und Völker, von W. Hausenstein. Mit 700 Bildern. München, R. Piper & Co.

Goethes Faust mit 17 Lichtdrucktafeln nach den Lithographien von Eugène Delacroix. Leipzig, im Insel-Verlag 1912.

J Disegni della R. Galleria degli Uffizi in Firenze. I. Disegni di Jacopo Carrucci, detto Il Pontormo. Firenzi, Leo S. Olschki. 1912.

Älteres Berliner Bauhandwerk. Aufnahmen von Schülern der Unterrichtsanstalt des Kgl. Kunstgewerbemuseums zu Berlin. Verlag Otto Baumgärtel, Berlin.

Carl Spitzweg. Des Meisters Werk und seine Bedeutung in der Geschichte der Münchener Kunst. Von Hermann Uhde-Bernays. Delphin-Verlag, München, 1913.

Joh. Joachim Winckelmanns Geschichte der Kunst des Alterthums. Herausgegeben und eingeleitet von Victor Fleischer. Berlin und Wien 1913. Bei Meyer & Jessen.

Camille Corot, von Julius Meier-Graefe. Mit 76 Abbildungen.

Eduard Manet, von Julius Meier-Graefe. Mit 197 Abbildungen, beide bei R. Piper & Co., München.

Badische Malerei im 19. Jahrhundert, von Joh. Aug. Beringer mit 140 Abbildungen. Wilh. Opitz Verlag, Karlsruhe u. Leipzig 1913.

Die Skulpturen der Sammlung Schnütgen in Köln. Herausgegeben von Dr. Fritz Witte. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H. Berlin 1912.

Leon Battista Alberti, Zehn Bücher über die Baukunst. Ins Deutsche übertragen, eingeleitet und mit Anmerkungen und Zeichnungen versehen durch Max Theuer. Hugo Heller & Co, Wien und Leipzig 1912.

H. P. Feddersen, ein nordfriesischer Maler. Auswahl aus seinen Werken mit Einführungen von Gustav Schiefler. Verlag von Meyer & Jessen, Berlin W.

Die Renaissance in Italien, von Dr. G. von Allesch. Weimar 1912, Verlag Gustav Kiepheuer.

Die Kunst Max Beckmanns, von Hans Kaiser. Verlegt bei Paul Cassirer, Berlin W. 1913.

Stätten der Kultur, Bd. 29. Hamburg von Otto Lauffer. Klinkhardt & Biermann, Leipzig.

ELFTER JAHRGANG. FÜNFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 20. JANUAR. AUSGABE AM 1. FEBRUAR NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





MAX SLEVOGT, D'ANDRADE ALS DON JUAN
NATIONALGALERIE, BERLIN



SIEBEN ORIGINALLITHOGRAPHIEN

VON

MAX BECKMANN

ZU DOSTOJEWSKIJS „AUS EINEM TOTENHAUS“

DAS BAD

In der ganzen Stadt gab es nur zwei öffentliche Bäder. Das erste, das ein Jude unterhielt, war in einzelne Baderäume eingeteilt und jede Nummer kostete fünfzig Kopeken, — war also nur für die besseren Stände bestimmt. Das andere dagegen war nur für das einfache Volk, eine alte, schmutzige, enge „Badestube“, — und dorthin wurden auch die Arrestanten geführt.

Der Tag war kalt und sonnig, die Arrestanten freuten sich schon darüber, dass sie einmal aus der Festung herauskommen und die Stadt sehen würden. Scherze und Lachen hörten unterwegs nicht auf. Ein ganzer Zug Soldaten begleitete uns mit geladenem Gewehr und aufgepflanztem Bajonett, zum staunenden Entzücken der ganzen Stadt. Beim Bade angelangt, wurden wir sogleich in zwei Abteilungen getrennt: die zweite musste so lange im kalten Vorzimmer der Badestube warten, bis die erste sich gewaschen hatte, anders war es infolge des engen Raumes nicht zu machen. Doch dessen ungeachtet war die Stube noch viel zu klein, so dass man sich überhaupt nicht vorstellen konnte, wie selbst die Hälfte von uns in ihr Platz finden sollte. Aber Petroff verliess mich nicht: er half mir, ohne dass ich ihn darum gebeten hätte, mich zu entkleiden und erbot sich sogar, mich zu waschen. Zusammen mit Petroff erbot sich auch

Wir benutzen mit freundlicher Erlaubnis des Herausgebers und des Verlages die Übertragung von E. K. Rahsin aus der bei Piper & Co. erschienenen Gesamtausgabe der Schriften Dostojewskijs.



Bakluschin, mir behilflich zu sein. Das war jener Arrestant aus der besonderen Abteilung, der bei uns der „Pionier" genannt wurde und dessen ich schon Erwähnung getan habe als des lustigsten und sympathischsten unter ihnen allen, der er auch wirklich war. Ich war mit ihm schon ein wenig bekannt geworden.

Petroff half mir also, mich zu entkleiden, denn ich hatte noch keine Übung darin und so ging es denn sehr langsam. In der Vorstube aber war es kalt, — fast eben so kalt wie draussen. Ich muss hier bemerken, dass das An- und Auskleiden einem darin ungeübten Arrestanten sogar sehr schwer fällt. Erstens musste man verstehen, die sogenannten Fussschoner schnell aufzuschnüren. Diese Fussschoner waren aus Leder gemacht, etwa zwanzig Zentimeter lang und wurden über der Wäsche getragen, und gerade unter dem breiten Eisenring, der den Fuss umfasste. Ein Paar solcher Fussschoner kostete nicht weniger als sechzig Kopeken in Silber und dennoch schaffte sie sich ein jeder Arrestant an, natürlich aus eigenen Mitteln, denn ohne sie wäre es für ihn nicht möglich gewesen, zu gehen. Der eiserne Fussring der Fesseln umfasst das Gelenk nicht so eng, dass eine Reibung vermieden werden könnte: zwischen dem Ring und dem Fuss kann man noch einen Finger durchschieben, folglich reibt der Ring beim Gehen, und so hätte der Arrestant ohne lederne Fussschoner schon nach einem Tage wundgeriebene Füsse gehabt. Aber das Aufschnüren dieser Fussschoner ist noch nicht das schlimmste! Viel schwieriger ist es, zu lernen, die Wäsche unter den Fesseln gewandt abzustreifen. Das war ein regelrechtes Kunststück. Machte man sich an das Ausziehen der Unterbeinkleider, so musste man zuerst das eine Hosenbein, sagen wir das Linke, zwischen Fesselring und Fuss gänzlich durchziehen, nach unten, und dann, nachdem der Fuss daraus befreit war, das leere Hosenbein seitlich wieder zwischen Fesselring und Fuss nach oben zurückziehen; hierauf musste man alles, was vom linken abgestreift war, durch den Fesselring am rechten Fuss nach unten durchziehen, und wenn dann auch der rechte Fuss vom Hosenbein befreit war, alles wieder durch denselben Ring nach oben zurückziehen. Dasselbe Verfahren galt auch für das Anziehen der Wäsche. Einem Neuling wäre es schwer gewesen, auf diese Kniffe auch nur zu verfallen. Der erste, der mir dieses Verfahren gezeigt hatte, war der Arrestant Koreneff in Tobolsk, ein ehemaliger Räuberhauptmann, der bereits fünf Jahre lang an der Wand angekettet gesessen hatte. Die Arrestanten hatten sich aber schon daran gewöhnt und entkleideten sich ohne die geringsten Schwierigkeiten.

Ich gab Petroff einige Kopeken für Seife und Lindenbast. Freilich wurde uns Seife auch unentgeltlich gegeben, aber davon erhielt jeder nur ein kleines Stück von der Dicke einer Käsescheibe, wie man sie wohl am Abend als Zugabe zum Thee isst, und von der Grösse eines Zweikopekenstückes. Die Seife wurde daselbst in der Vorstube verkauft, sowie Sbitenj,* Kalatschen und heisses Wasser. Jeder Arrestant erhielt, nach der Abmachung mit dem Besitzer der Badestube, nur eine Schale heisses Wasser; wer sich aber etwas gründlicher reinwaschen wollte, der konnte für zwei Kopeken noch eine Schale kaufen, die ihm aus der Vorstube durch ein eigens dazu bestimmtes Fenster gereicht wurde.

Nachdem Petroff mich entkleidet hatte führte er mich am Arme in die eigentliche Badestube, da es ihm nicht entgangen war, dass mir das Gehen mit den Ketten sehr schwer fiel.

„Ziehen Sie sich nach oben, auf die Waden," sagte er, mich stützend, ganz als wäre er meine Kinderfrau gewesen, „hier aber vorsichtig, hier ist die Schwelle."

Offen gestanden, ich schämte mich ein wenig und wollte ihn überzeugen, dass ich auch allein gehen könnte, aber er hätte es mir ja doch nicht geglaubt. Er behandelte mich buchstäblich wie ein kleines Kind oder mindestens wie einen unmündigen, unerfahrenen Knaben, dem ein jeder verpflichtet ist, zu helfen. Petroff war unter keinen Umständen ein „Diener": hätte ich ihn beleidigt, so würde er sofort gewusst haben, wie er mich zu behandeln hatte. Auch hatte ich ihm durchaus nicht etwa Geld für seine Dienste versprochen, und erst recht hatte er keines von mir verlangt. Was aber veranlasste ihn dann, mich zu bemuttern?

* Ein Getränk aus Wasser, Honig und Gewürz. E. K. R.





Als wir die Thür zur eigentlichen Badestube aufmachten glaubte ich, die Hölle vor mir zu sehen. Man stelle sich eine Stube von ungefähr zwölf Schritt Länge und gleicher Breite vor, in der vielleicht an hundert Menschen eingesperrt sind, oder doch mindestens achtzig, denn wir waren nur in zwei Abteilungen geschieden worden, im ganzen aber waren wir an zweihundert Mann ins Bad gezogen. Ein Dampf war in dem Raume, dass es einem dunkel vor den Augen ward, dazu Qualm, Schmutz und eine Enge, die keinen Fuss breit Platz zeigte, wo man hätte hintreten können. Ich erschrak und wollte zurück, doch Petroff ermutigte mich und zog mich schnell hinein. Ich weiss selbst nicht wie, aber jedenfalls mit den grössten Schwierigkeiten gelangten wir endlich zu den Bänken, nachdem wir über unzählige Köpfe der auf dem Boden Sitzenden hinübergetreten waren, immer wieder mit der Bitte, sich ein wenig zu beugen, damit wir mit unseren Ketten bequemer hinüberkönnten. Auf den Bänken waren alle Plätze besetzt. Petroff erklärte mir, dass ich einen Platz kaufen müsse und trat für mich sofort in Unterhandlung mit einem, der sich am Fenster nieder gelassen hatte. Der Sträfling überliess mir für eine Kopeke seinen Platz, erhielt von Petroff das Geld, — das dieser vorsorglich mitgenommen hatte und die ganze Zeit in der Hand hielt — und tauchte ohne weiteres unter die Bank, gerade unter meinen Platz, wo es dunkel und schmutzig war und eine glatte Feuchtigkeit fast einen halben Finger dick auf dem Boden lag. Doch selbst diese Plätze unter den Bänken waren alle besetzt, auch dort wimmelte es von nackten Körpern und Gliedern. Auf dem ganzen Fussboden gab es auch nicht eine Hand breit freien Platz, überall sassen gekrümmt und sich reibend die Arrestanten und begossen sich mit dem Wasser aus ihren Waschschalen. Andere standen aufrecht zwischen ihnen und wuschen sich stehend, während das schmutzige Wasser auf die halbrasierten Köpfe der am Boden Sitzenden herabfloss. Auf der Schwitzbank und auf allen Stufen, die zu ihr emporführten, sassen gekrümmt und gedrängt, fast einer auf dem anderen, sich waschende Gestalten. Genau genommen wuschen sie sich nicht allzu sehr. Die einfachen Leute waschen sich nur ein wenig mit Seife und heissem Wasser, sie lassen aber gehörig Dampf geben und schwitzen, was sie nur schwitzen können, um sich dann mit kaltem Wasser zu übergiessen, — das ist ihr ganzes Bad. Wohl mit fünfzig Badequästen wurde oben auf der Schwitzbank gedroschen: alle quästeten sich bis zur Bewusstlosigkeit. Dampf wurde allaugenblicklich von neuem gegeben. Das war nicht mehr Hitze, sondern Glut. Und alles schrie dazu, gröhlte und schnatterte beim Klirren von hundert Ketten, die auf dem Boden herumgeschleift wurden . . . Viele, die sich irgend



wohin durchdrängen wollten, verwickelten sich in fremden Ketten oder zogen mit ihren eigenen Ketten die Köpfe der unter ihnen Sitzenden mit, stolperten, fielen, schimpften oder schleiften die anderen nach. Von allen Seiten floss schmutziges Wasser herab. Alle waren wie halbtrunken und dabei ungewöhnlich erregt: sie kreischten und schrien, wie ich es noch nie zuvor gehört hatte. Das Fenster, durch welches man aus dem Vorraum das Wasser hereinreichte, wurde von einem drängen-



den, schimpfenden, sich raufenden und stossenden Haufen belagert. Das erhaltene heisse Wasser wurde über den Köpfen der anderen früher verspritzt, bevor es an seinem Bestimmungsort ankam. Hin und wieder erschien auf eine Sekunde in der offenen Tür oder im Fenster neben einem Bajonett das schnauzbärtige Gesicht eines Unteroffiziers oder eines Soldaten, um nach der Ordnung zu sehen. Die halbrasierten Köpfe und die von der Hitze geröteten Körper erschienen mir noch entsetzlicher als sonst. Auf den

gequollenen Rücken zeichneten sich jetzt deutlich die Narben der früher einmal erhaltenen Spiessruten oder Stockhiebe ab, so dass alle diese dunkelrot gestreiften Rücken aufs neue wundgepeitscht aussahen. Grauenvoll waren diese Narben! Mich überlief es kalt, als ich sie sah. Wieder wird Wasser auf die glühenden Steine im heissen Ofen geworfen und wieder steigt aus der oberen Ofentür eine heisse, undurchdringliche Dampfwolke empor und erfüllt den ganzen Raum — alles schnattert und schreit. Allmählich sieht man dann wieder in der grauweissen Dampfwolke die zerhauenen Rücken, die halbrasierten Schädel, die gekrümmten Beine und Arme, und zur Vollendung des ganzen singt oben auf der höchsten Schwitzbank Issai Fomitsch aus voller Kehle. Er lässt sich bis zur Bewusstlosigkeit dämpfen, doch ist ihm, wie es scheint, keine einzige Glut heiss genug: für eine Kopeke dingt er einen Bader unter den Arrestanten, doch selbst dieser hält es schliesslich nicht mehr aus: er wirft den Quast hin und läuft fort, um sich mit kaltem Wasser zu begiessen. Aber Issai Fomitsch dingt einen zweiten, einen dritten Bader, — er hat beschlossen, die Gelegenheit zu benutzen und diesmal nicht an die Ausgaben zu denken, und überlebt noch einen vierten und fünften Bader, die es alle nicht aushalten und fortstürzen.

„Thut nichts, ein Dampfbad ist gesund, bravo, Issai Fomitsch!" schreien ihm von weitem die Arrestanten zu. Issai Fomitsch fühlt, dass er in diesem Augenblick alle überragt, — er triumphiert und singt mit schriller, irrsinniger Stimme seine Arie: lä lä lä lä lä die alle anderen Stimmen übertönt. Mir kam unwillkürlich der Gedanke, dass, wenn wir einmal alle zusammen irgendwo in einer Hölle sein sollten, sie dieser Badestube auffallend ähnlich sein müsse. Ich konnte es nicht unterlassen, meinen Gedanken Petroff mitzuteilen: er blickte sich nur einmal um, sagte aber nichts.

Ich wollte ihm gleichfalls einen Platz neben mir kaufen, er aber setzte sich schnell zu meinen Füssen nieder und behauptete, er habe es sehr bequem Bakluschin kaufte und brachte uns das Wasser, sobald wir wieder welches brauchten. Petroff erklärte ohne weiteres, dass er mich vom Hacken bis zum Nacken reinwaschen würde, „so dass Sie dann ganz sauber sein werden," und beredete mich eifrig zu einem „Dampfbad", was ich aber doch nicht zu versuchen wagte. Petroff seifte mich sorgfältig ein.

„Und jetzt werde ich Ihnen noch Ihre Füsschen waschen," erklärte er zu guterletzt. Ich wollte protestieren und sagen, meine Füsse könne ich selbst waschen, aber ich sah ein, dass es besser war, ihm nicht zu widersprechen und ihm seinen Willen zu lassen. In dem Diminutiv „Füsschen" lag übrigens nicht der leiseste Schimmer von einem Schmeichelnwollen oder von knechtischer Ergebenheit. Petroff konnte wahrscheinlich meine Füsse deswegen nicht „Füsse" nennen, weil die anderen, wirklichen Menschen Füsse hatten, ich aber eben nur erst Füsschen.

Nachdem er mich dann „ganz sauber" gewaschen hatte, führte er mich unter denselben Zermonien, das heisst indem er mich stützte und warnte und alle möglichen Vorsichtsmassregeln ergriff — ganz als wäre ich aus Porzellan gewesen — wieder in die Vorstube zurück, und half mir wieder in die Wäsche, und erst hierauf, als er mit mir fertig geworden war, ging er eilig zurück ins Bad, um nun selbst noch zu schwitzen.





MAX BECKMANN, DER KÜNSTLER UND SEINE GATTIN

MAX BECKMANN

VON

KARL SCHEFFLER

Sucht man seine Eigenart mit einem einzigen Wort zu umschreiben — und es zu thun sieht sich der Betrachter einer komplizierten Künstlernatur ja wie von selbst verleitet —, so möchte man sagen: Beckmann, das ist das Phänomen. Wie sehr dieser Maler das Ungewöhnliche, das dramatisch auf die Spitze Getriebene, das Geheime, wie sehr er das Phänomenische aufsucht, wird vor allem erkannt, wenn man eine grössere Anzahl seiner Bilder beisammen sieht, wie eben jetzt bei Paul Cassirer, und wenn man zugleich an seine Zeichnungen denkt. Über den Landschaften Beckmanns drohen fast immer Gewitterhimmel im Maestoso dunkler Wolkenkämpfe, in den Porträtgruppen ist eine Stimmung, die den Augenblick zu symbolischer Allgültigkeit erhöhen möchte, man sieht Museumsbilder grossen Formats mit strudelnden Himmelfahrten, tumultarischen Amazonenkämpfen, Kreuzigungen voller Entsetzen und Todesgekreisch, Erdbeben, Vergewaltigungen und Sterbeszenen. Ja, für die nächste Sezessionsausstellung plant Beckmann gar ein Bild, das den Untergang der Titanic schildern soll. Dieser Maler mag anpacken was er will: er gerät mehr oder weniger ins Katastrophale hinein. Er fühlt und denkt in Superlativen; er ist ganz Spannung. Insofern ist er ein Antipode aller Leibl- und Liebermannnaturen. Er will nicht nur die Kunst der Malerei an sich, sondern er will mittels der Malerei auch die „grosse Idee“, das ethische Pathos,



MAX BECKMANN, BEWEINUNG

lichen Komödie vernehmen möchte und der, um durch die Schrecken der modernen Höllen sicher dahinwandeln zu können, den gewaltigen Russenapostel Dostojewskij zu seinem Virgil gemacht hat. Beckmann hat einen starken Instinkt für seine Zeit. Daher gewinnt er unschwer auch die Beachtung der Zeit. Zudem ist in ihm etwas Jünglinghaftes, das mit den Jahren nicht altert. So wird der frühe Erfolg verständlich, der Beckmann in seinem dreissigsten Jahre schon wohlbefestigt im öffentlichen Interesse dastehen lässt. Dieser Erfolg ist fast zu früh. Tiefe künstlerische Qualitäten setzen sich zögernder durch; die werden immer erst spät oder nur von relativ wenigen begriffen. Womit Beckmann siegt, das ist in erster Linie seine Menschlichkeit, seine Persönlichkeit, es ist vor allem der reiche, erregende Stoff.

Die Persönlichkeit wirkt durch ihr Wollen schon nachdrücklich. Wir sehen einen grübelnden jungen Helden, der alle Erscheinungen ins „Grosse" umempfindet und umdenkt, der von einem fast romanhaften Geniebegriff okkupiert ist und der seine Tage wie in gesteigertem Jambengefühl erlebt. Die Selbstbildnisse zeigen einen wohlgeformten Jünglingskopf, mit dem charakteristischen, fast brutalen Willenskiefer der in der Gegend von Braunschweig Heimischen, mit einem kindlich trotzigen Mund, mit traurigen und gleichsam hungernden Augen, mit einem Ausdruck von fast hochmütig abweisender Selbstqual. In diesen Selbstbildnissen und auch in den Bildnisgruppen ist stets eine merkwürdige Stimmung lautloser Trauer. Man denkt: hinter diesem Menschen sind die Erinnyen her. Beckmann erscheint wie ein jüngerer Bruder von Ibsens Gregers Werle oder gar von Brand, mit dem Wahlspruch: alles oder nichts.

Was Beckmann als Maler auszeichnet ist eine grosse Kunsteinsicht. Michelangelo, Tintoretto, Signorelli sind von dem Stipendiaten der Villa Romana so verarbeitet, dass man sie im modernen Temperament kaum wiedererkennt. Delacroix ist enthusi-

die heroische Sensation. Er ist ein deutscher Maler von jener anderen Seite, wo Cornelius, wo Feuerbach einst standen und wo Max Klinger heute etwa steht. Klinger vor allem ist er verwandt. Beckmann ist ein Deutsch-Römer. Aber ein moderner, ein vom Pathos sozialer Empfindungen und von der impressionistischen Kunstanschauung tief berührter Deutsch-Römer; einer, der nicht in Rom oder Florenz lebt, sondern in Berlin, und nicht in dem reichen, gesättigten Berliner Westen, sondern in den dürftigen Vorortbezirken des Nordostens. Ein Deutsch-Römer, der kaum noch griechische Mythologien malt, der vielmehr aus Geschehnissen wie die Zeitungen sie täglich mitteilen, etwas Michelangeleskes entwickeln möchte, ungefähr so wie Géricault that, als er sein „Floss der Medusa" malte, oder wie Delacroix, als er die griechischen Freiheitskämpfe zum Motiv nahm. Ein Deutsch-Römer, der in dem Grossstadtinferno voller Dirnentragödien und Zerrbildern des Luxus den Terzinenrhythmus der Gött-



MAX BECKMANN, BILDNIS DER GRÄFIN HAGEN

astisch geliebt und Manet ist einsichtsvoll studiert worden, Liebermann und Trübner sind verdaut, Cézanne ist zum Lehrer geworden, Klinger hat den Unruhigen zu Goya geführt, englische Bildniskunst ist betrachtet und von dem Genossen Waldemar Rösler ist auch einiges profitiert worden (in diesem letzten Fall ist die Anregung gegenseitig), kurz, es hat kaum ein anderer Berliner Sezessionist mit so viel Erfolg auf den Schülerbänken der Zeit gesessen. Beckmann weiss genau was gute Malerei ist. Er Cézanne andererseits, Feuerbach und Liebermann, Romantik und Realistik, Klassik und Naturalismus sollen eines werden. Ebenso wie er aus dem Gemeinen das ewig Bedeutende zu gewinnen sucht, wie er die Wahrheit unserer Alltage und das antikisch Edle neu vereinen, den Zufall von gestern und das allgemein gültige Symbol zusammenschweissen will, wie er moderne Grossstadt und zeitlose Ide alenicht als Widersprüche Géricault und Delacroix einerseits und Manet und



MAX BECKMANN, DER NOLLENDORFPLATZ

hat ein klug erzogenes und fest zugreifendes Auge für bedeutende malerische Wirkungen. Wäre das schon Malerei was er sinnlich übersinnlich in der Natur sieht, so wäre er ein Meister. Sein Auge hat die echte malerische Phantasie. Diese bedeutende Einsicht in das Wesen des Künstlerischen bezweckt sich zudem nicht selbst. Sie dient einem Wollen, das an das Höchste der Kunst rührt. Beckmann will nichts Geringeres als die beiden Kräfte der deutschen Malerei, der neueren Malerei überhaupt, die sich bisher stets im Gegensatz zueinander ausgebildet haben, vereinigen. Er will Wirklichkeitskunst und Ideenkunst verschmelzen, empfindet. Er will die Wahrheit, die ganze Wahrheit, aber auch das Schöne und gross Klangvolle. Er weiss genau welche Gefahren seiner Gedankenkunst drohen und sucht sie mit Anstrengung zu vermeiden; andererseits möchte er das impressionistische Erlebnis des Sehens erregenden Stoffideen und dem was man „Gehalt" nennt zugute kommen lassen. Darum sucht er abwechselnd immer die Natur und die poetische Vision. Der Deutsch-Römer soll Impressionist werden, der Impressionist ein Prophet. Dieser „Synthese" rennt er nach wie der Läufer von Marathon dem Siegeslorbeer; er erblickt am Ziel eine ima-



MAX BECKMANN, LIEBESPAAR



MAX BECKMANN, STUDIE. ZEICHNUNG

ginäre Krone, die die Krone des Lebens und der Zeit ist.

Dieses Wollen, von dem man nicht weiss, ob es nicht überhaupt einer Schimäre nachrennt, bedient sich einer entschiedenen Begabung für das Hand werkliche der Kunst, einer Begabung, der alles Akademische mit einer gewissen Mühelosigkeit gelingt. Bezeichnend ist schon die Frühreife; bezeichnend ist auch die Fruchtbarkeit und Vielseitigkeit. Was im Talent automatischer Natur ist, die Nachahmungsgabe, das hat Beckmann in hohem Maasse. Dafür ist aber eine andere Talentkraft nur bedingt ausgebildet: die Gestaltungskraft. Also das Allerwesentlichste. Hier steht der Betrachter vor der Problematik dieser Persönlichkeit. Beckmann kann als Maler, Handwerker und Techniker nicht immer und nur teilweise so gestalten, wie sein Auge die Erscheinungen fühlt und denkt. Er hat mehr die malerische Phantasie des Wollens als des Könnens. Auf dem Wege vom Auge zur Hand geht mit seinen Visionen in der Regel eine Veränderung vor: sie nehmen Züge des Akademischen an. Jener sieghaften Gabe, die die gleichgültigste Naturform mächtig zu beseelen versteht, begegnet man bei Beckmann nur oft. Einer schönen griechischen Statue können Kopf, Arme und Beine fehlen: es ist im Rumpftorso immer noch unvermindert die Gewalt des ganzen Kunstwerkes; in einem Arm, einem Stück Gewand, einem Rücken von Michelangelo ist ebensoviel Dramatik wie in den ganzen Sibyllen- und Prophetengestalten; Daumier vermag mit den Linien eines gleichgültigen Gesichts zu erregen, und ein Stuhl oder ein paar Holzschuhe von van Gogh können ein seltsam unheimliches Leben haben. Die Kraft, die solches erreicht, ist recht eigentlich die Gestaltungskraft, in der die wesentliche, die entscheidende malerische Phantasie enthalten ist. Das weiss Beckmann sehr wohl, und er bemüht sich angestrengt auch um die einzig erstrebenswerte, um die schöpferische Originalität. In dem vor drei oder vier Jahren schon gemalten Bild „Gesellschaft I" ist es ihm gelungen mit Hilfe von Menschenkörpern die Hieroglyphe einer unvergesslichen Lebensstimmung zu gestalten, in dem altdeutsch herbe anmutenden Damenbildnis (Abbildung Seite 299) ist echte Stilkraft, obwohl das charakteristische Modell dem Darstellungstalent weit entgegengekommen ist, und auch in der „Landschaft bei Hannover" ist das Äussere durch die Art der künstlerischen Transponierung zu einem Inneren geworden. In der Regel ist die Gestaltung in den direkt vor der Natur gemalten Bildern besser geglückt als in den romantisch ersonnenen Darstellungen; im ganzen aber fehlt sie öfter als sie nachweisbar ist. Von hier aus könnte man umgekehrt argumentieren und sagen: eben weil Beckmann — wie ein echter Deutsch-Römer — in diesem Punkte noch bedingt ist, häuft er so



MAX BECKMANN, AMAZONENSCHLACHT



MAX BECKMANN, AUSGIESSUNG DES HEILIGEN GEISTES

heftig und reich die Stoffe, entwickelt er soviel poetische Phantasie und sucht er fortgesetzt den Pelion auf den Ossa zu türmen. Er sucht aus diesem Grunde auch eine klangvolle Koloristik. Aber diese Koloristik ist durchaus nicht auf allen Punkten schon mit der Malweise organisch verwachsen; sie ist zu grossen Teilen nur etwas Hinzugefügtes, ist mehr illuminierender Natur als organisch malerisch und darum immer noch etwas äusserlich dekorativ. Zudem kann eine wenn auch psychologisch gemeinte Farbigkeit niemals Forderungen der Form ersetzen. Gestaltungskraft zeigt sich vor allem in der Formbeherrschung. Auch die erregte Technik, das pastose, oft wilde Durcheinanderstreichen der Farben ist eher auf Unsicherheit zurückzuführen als auf kühne Beherrschung. Was noch fehlt, das spürt man zumeist in den Akten und in den Zeichnungen; unter dem Furor des Wurfs blickt fast immer etwas Schulmässiges hervor oder etwas Verwaschenes. In den Kompositionen bleibt, wenn man alles menschlich Ergreifende abzieht, ein gewisser Konventionalismus und Naturalismus übrig. Das versagt der Kunst Beckmanns noch die höhere Originalität.

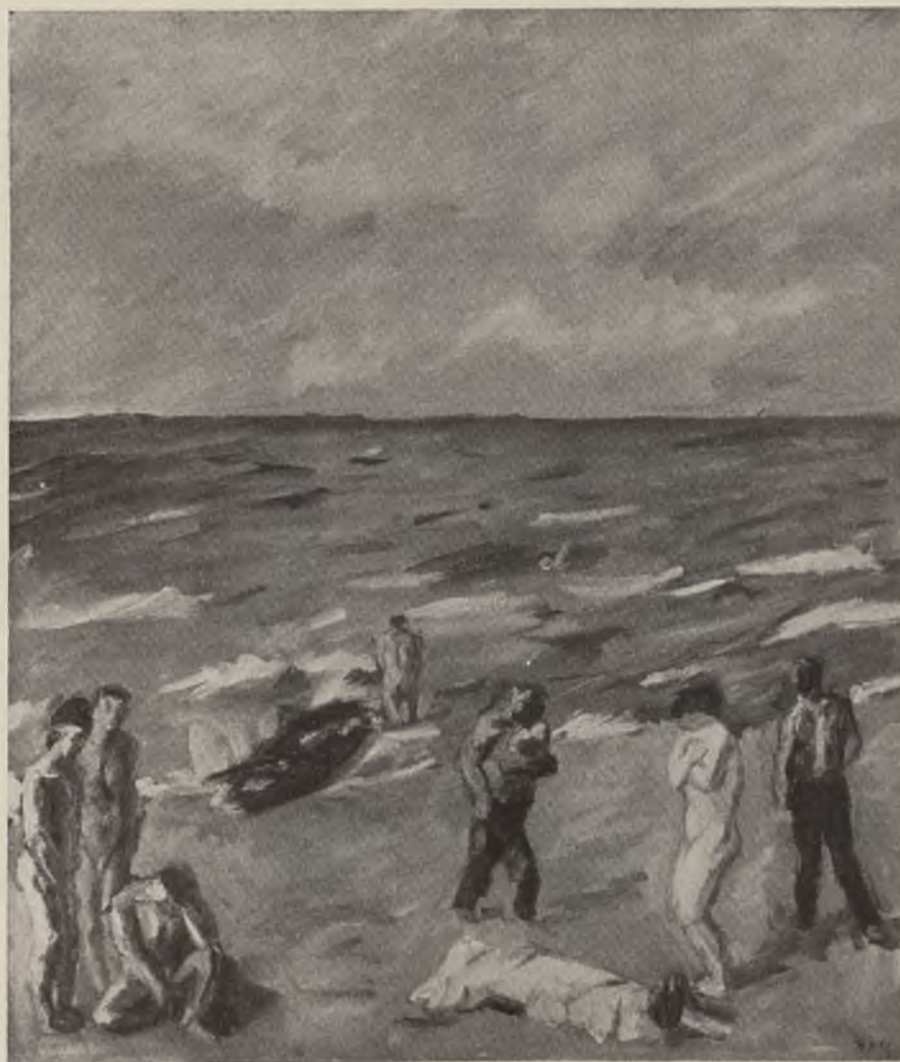
Wahrscheinlich ist die ganze kleistische Qual dieses Künstlers nichts anderes als ein faustisches Ringen um Gestaltungskraft. Der Erfolg dieses Ringens wird über das Schicksal der seltenen Persönlichkeit entscheiden. Für Beckmann giebt es keine mittlere Linie; entweder er gelangt zu einer bedeutenden Meisterschaft oder er bleibt problematisch. Es käme einer Verneinung dieser Anlage gleich, wollte man ein halbes Dutzend der bisher geschaffenen Bilder als vorzüglich bezeichnen und alles andere ignorieren. Da dieser Maler ein Ganzes will, muss auch sein Verhältnis zu diesem Ganzen betrachtet werden. Beckmann selbst zwingt den Betrachter sich auf die Höhe seines Wollens zu stellen und die Ergebnisse der zehnjährigen Jugendperiode mit dem höchsten Richtmaass zu messen. Dem tiefen Ernst und der

grossen Inbrunst dieses Idealisten der Wahrheit ist man es schuldig mit den eigenen Forderungen nicht hinter den seinigen zurückzubleiben. Um so mehr als es sich um das Werk eines Dreissigjährigen handelt, um die Arbeit eines noch immerfort Werdenden, von dem die entscheidenden Werke erst zu erwarten sind. Möge es ihm gelingen die Klippe zu meiden, woran alle unsere Deutsch-Römer bisher gescheitert sind; möge sein heroischer Ehrgeiz sich darauf richten, ein Gestalter, ein Schöpfer im wahren Wortsinne zu werden und das Geheimnis jener Form zu lernen, die in einem Stilleben, in einer Aktzeichnung ebenso gross und grösser sein kann wie in einer figurenreichen Kreuzigung. Er stelle im Geiste mitten unter seine gross gewollten Werke eine Zeichnung Daumiers, ein Stilleben Cézannes, ein Porträt Tintorettos oder Franz Hals', eine Radierung Rembrandts oder sonst etwas unscheinbar Unsterbliches. Gleich wird er wissen was ihm noch fehlt, was er noch zu erwerben hat, um sich mit Recht auf die Stufe zu seinen grossen Vorbildern stellen zu können, worauf sein Wollen fortgesetzt den Betrachter hinweist.

Wir möchten gerne vertrauen, dass uns hier ein bedeutender deutscher Maler heranwächst. Denn wo sollten wir vertrauen, wenn nicht diesem jungen, von der Natur mit einem mächtigen Trieb beseelten Idealisten gegenüber, der seine Mission so heilig ernst nimmt. Wir wissen es, dass in der Kunst das Wollen wenig, das Können alles ist; aber sollte sich ein Höhenwille wie dieser nicht mit der Zeit auch Gestaltungskraft erobern können? Beckmanns Leben müsste eine Tragödie werden, wenn er nicht Sieger bleiben könnte. Wir Zuschauer können nichts thun, als ihm und uns von ganzem Herzen den Sieg wünschen, jeden Schritt des sich Entwickelnden mit Anteil zu verfolgen wie eine Sache, die uns selbst angeht, und ihm zu raten, nie auf die unmittelbare äussere Wirkung zu blicken, sondern immer nur auf das Sollen seiner einsamen Natur.



MAX BECKMANN, STUDIE. ZEICHNUNG



MAX BECKMANN, SCHIFFBRUCH

HANDEL UND HÄNDLER
IV
VON JULIUS MEIER-GRAEFE

Schluss

Menzel

Menzel und Böcklin stehen am höchsten. Die Preise, die für späte Aquarelle Menzels gezahlt werden, selbst für ganz banale Dinge wie die „Karlsbader Szenen" und dergleichen erinnern an Meissonier. Tschudi hatte noch nach 1900 das Glück, viele frühe Bilder Menzels, die der Meister selbst nicht schätzte, verhältnismässig billig zu erwerben, so das „Balkonzimmer" gegen 1904 für 16000 M. Das „Théâtre Gymnase", das Herr Rothermundt etwa 1905 für 30000 M. gekauft hatte, erwarb Tschudi einige Monate darauf für 95000 M. (Ich gebe die Preise annähernd.) Die Konstituierung des Menzelfonds von einer Million trieb die Preise in phantastischer Weise in die Höhe. Das Bild mit den Gipsarmen, das Pächter Anfang der neunziger Jahre für 5000 M. an Thiem verkauft und später zurückgekauft hatte, kostete, bevor der Menzelfonds geschaffen war, 17000 M. und stieg binnen wenigen Monaten auf

das Dreifache. Tschudi erwarb das Bild für etwa 50000 M. Das prunkende „Ballsouper“ in der Nationalgalerie wurde zur selben Zeit für 160000 M. erworben. Den „Garten des Prinzen Albrecht“ kaufte Tschudi von Fränkel für 165000 M.

Böcklin

Die Böcklinpreise sind ähnlich. Der entscheidende Käufer, der viele Hauptwerke in den Handel brachte, war Fritz Gurlitt, der mit grossem Enthusiasmus für den Meister und für viele andere, zumal Feuerbach eintrat, und die Früchte seiner Thätigkeit nicht mehr erlebte. Er starb im Irrenhaus. Die Preise waren noch Anfang der achtziger Jahre sehr bescheiden. Nicht ohne Mühe brachte damals Gurlitt die Frau Neumann, die sogenannte Frau Medea, die in der Leipziger Strasse ein für damalige Verhältnisse mondänes Haus führte, dahin, den „Sommertag“ für 4500 M. in ihren Salon zu hängen. Etwa zwanzig Jahre später kaufte der bekannte Industrielle Lingner das Bild für 84000 M. und schenkte es der Dresdner Galerie. Baron Wendelstatt kaufte Ende der achtziger Jahre das „Spiel der Wellen“ für 14400 M. und schenkte es der Pinakothek. Er erhielt als Entgelt die Erlaubnis, den Adel zu führen. Die „Tritonenfamilie“ übernahm Seeger, der eine Zeitlang mit der Firma Fritz Gurlitt liiert war, 1893 für etwa 20000 M. und verkaufte das Bild gegen 1900 für 100000 Kronen der Wiener Galerie. 1894 verkaufte Gurlitt die „Frühlingshymne“ für 28000 M. an Frau Codman. Diese trat das Bild an Seeger ab, Seeger an den Baron Bleichröder, und von Bleichröder kaufte die Dresdner Galerie gegen 1900 das Bild für etwa 78000 M. Die grösste Preissteigerung traf bei „Triton und Nereide“ ein. Jordan bestellte das Werk gegen 1880 für die Nationalgalerie. Das Bild wurde nicht abgenommen, Böcklin kam in Verlegenheit und versetzte es für 3000 Lire bei dem damals in Florenz lebenden Bildhauer Sussmann-Hellborn. Er hat das Bild nie ausgelöst. Sussmann-Hellborn verkaufte es später für 36000 M. an einen Sammler, dessen Name mir nicht mehr erinnerlich ist. Von diesem erwarb es Simrock gelegentlich einer Ausstellung des Bildes im Münchener Glaspalast für 65000 M. Später bot Direktor Schwarz von der Verlagsanstalt Bruckmann, durch dessen Hände damals viele Bilder Böcklins gegangen sind, für einen Sammler vergeblich 120000 M. Vor kurzem hat Justi das Bild von Frau Simrock für die Nationalgalerie erworben. Der Preis wird geheim gehalten und dürfte zwischen 200000 und 300000 M. liegen. Das Bild geht erst nach dem Tode der Frau Simrock in die Galerie über. Gurlitt pflegte die Bilder mit geringem Aufschlag weiterzugeben. Bilder, die er um 1880 mit 1000—2000 Lire bezahlte, sind jetzt ausnahmslos 40000 bis 60000 M. wert. Einen wesentlichen Verdienst dürfte er nur mit der „Pietà“ realisiert haben, für die die Nationalgalerie, soviel ich weiss, 25000 M. zahlte und die Böcklin kaum höher als 10000 Lire berechnet haben dürfte. In den letzten Jahren sind ausser dem Simrockschen Gemälde keine wesentlichen Werke Böcklins auf den Markt gekommen. Aber auch die unwesentlichen werden hoch bezahlt; so die dürftige und übermalte Wiederholung des Bildes „Musik und Malerei“ auf der Auktion Herbst 40000 M., oder die „Anadyomene“, die dem Baron v. Heyl gehört, im vorigen Jahren bei Schulte 45000 M.

Feuerbach

Feuerbach steht nicht annähernd so hoch, ist aber auch, zumal in den letzten fünfzehn Jahren, merkbar gestiegen. Die von der Firma Fritz Gurlitt 1894 veranstaltete Ausstellung dürfte den ersten Anstoss zu einer Erhöhung des Preisniveaus gegeben haben. Das schöne Bildnis der Mutter Feuerbachs wurde der Leipziger Galerie in den achtziger Jahren vergeblich für 4500 M. angeboten. Seeger erwarb das Bild Ende der achtziger Jahre von Gurlitt für 7000 M. Nach der Jahrhundertausstellung, die für so viel deutsche Werte zum Wecker geworden ist, kaufte Tschudi das Werk für 25000 M. für die Nationalgalerie. Heute wäre es wohl das Doppelte wert. Die grosse „Nana“ verkaufte die Firma Fritz Gurlitt 1905 für 13600 M. Im Jahre 1911 brachte das Bild 30000 M. Zu einem ähnlichen Preis kaufte die Nationalgalerie 1910 die „Mirjam“, die den früheren Besitzer vor zwölf Jahren etwa 7000 Kronen gekostet hat. Feuerbachsche Landschaften, die vor der Jahrhundertausstellung so gut wie keinen Preis hatten, werden jetzt mit etwa 15000 M. bezahlt. Alles in allem beweist auch heute noch das bescheidene Niveau der Feuerbachpreise, wie wenig die Entwicklung des deutschen Urteils mit der Ausdehnung des deutschen Geldbeutels Schritt gehalten hat.

Leibl

Die grösste Steigerung ist in den letzten Jahren der malerischen Münchener Schule zuteil geworden. Die Preise für Spitzweg hat die Jahrhundertausstellung verzehnfacht. Früher zahlte man

für die hübschen kleinen Genreszenen etwa 2000 M. Kürzlich erzielte ein Spitzweg bei Helbing 27 000 M. So ist es vielen Malern Münchens ergangen, zumal denen, die eine Jugend hinter sich haben, auch wenn das Alter ein banales Dutzendgesicht zeigt.

Nächst Böcklin und Menzel ist Leibl der höchst bezahlte Wert. Wie niedrig noch kurz vor dem Tode des Meisters seine Bilder geschätzt wurden, habe ich in der Entwicklungsgeschichte erzählt. Lichtwark zahlte nach der Jahrhundertausstellung für die „Frauen in der Kirche", die Schön seiner Zeit für den exzeptionell hohen Preis von 30000 M. gekauft hatte, 110000 M. Das Bildnis der Frau Gedon (1870) wurde auf der Pariser Auktion Carcano in diesem Sommer von der Kunsthandlung Heinemann für zirka 140000 M. erworben. Jetzt werden 200000 M. gefordert. Zu ähnlichen Preisen muss man die Hauptbilder der Seegerschen Sammlung ansetzen, die im vorigen Jahre für 1050000 M. vom Kölner Museum erworben wurde. Auch späte Bilder werden jetzt hoch bezahlt. Ein Durchschnittsbild wie das Porträt der Frau Rosner-Heine wurde vor kurzem von der Bremer Kunsthalle für 85000 M. erworben, während dieselbe Galerie noch 1906 für das frühe, freilich nicht ganz vollendete, Bildnis der Frau v. Schraudolph 6000 M. zahlte. Für das frühe Bildnis der Gräfin Treuberg fordert Paul Cassirer 160000 M. Die Preissteigerung hat auch die wenigen Radierungen Leibls eingeschlossen. Die elf Radierungen, die Gurlitt bei einer Auflage von fünfzig Drucken zu 60 Mk. das Stück auf den Markt brachte, kosten jetzt 5—600 M.

Trübner

Von den Leiblschülern steht natürlich Trübner am höchsten. Die frühen Hauptwerke in der Nationalgalerie und in der Hamburger Kunsthalle wurden um 1900 mit wenigen Tausenden bezahlt; diese Preise haben sich in zehn Jahren etwa verdreifacht. Ein Bild aus den siebziger Jahren, das noch vor zwei Jahren für 6000 M. zu haben war, brachte kürzlich in München 18 000 M. Die Nationalgalerie zahlte 1910 für den „Bürgermeister" 25000 M., für den der frühere Besitzer zwei Jahre vorher 15000 gezahlt hatte. Gurlitt kaufte 1906 einen weiblichen Kopf für 8000 M. und verkaufte ihn vor kurzem für 18 000 M. Die kleinen Landschaften der siebziger Jahre bringen jetzt etwa 15 000 M. Aber auch die modernen Bilder Trübners erzielen stattliche Preise. Die Bremer Kunsthalle zahlte für die Landschaft, die Trübner vor drei Jahren gemalt hat, 20000 M.

Seltsamerweise wird den Trübners durch die Bilder Schuchs der Rang auf dem Markte streitig gemacht. Kurz vor der Jahrhundertausstellung konnte man bei Schulte hübsche Stilleben für 1600 bis 2000 M. kaufen. Diese Preise haben sich verzehnfacht. Für das grosse Stilleben der Dresdner Galerie wurden sogar 40 000 M. bezahlt, und, wie man mir erzählt, soll jetzt ein Händler für ein grosses Stilleben 100 000 M. fordern. Welche Gipfel müsste ein Leibl, ein Feuerbach erklimmen, um zu solchen Schätzungen in ein halbwegs vernünftiges Verhältnis zu gelangen!

Liebermann

Liebermann steht — auch ein Zeichen für die seltsame Logik des deutschen Marktes — kaum wesentlich höher als zum Beispiel Lenbach. Der teuerste Preis, der bisher bezahlt wurde, war der von 60000 M. für den „Christus im Tempel" in der Hamburger Kunsthalle (1911). Die anderen Hauptbilder der Museen wurden fast ausnahmslos billig erworben. In den achtziger Jahren kam Liebermann selten über 1—2000 M. hinaus. Damals verkaufte Gurlitt das frühe Bild, der Backofen" für 750 M. an den Sammler Leonhardt. Dieser hat inzwischen das Bild für den zehnfachen Preis an S. Cassirer abgetreten. Heute würde dieser Preis wohl zu verdreifachen sein. Frühe Hauptwerke Liebermanns, die wohl mit 50000 M. und mehr bezahlt werden würden, kommen kaum noch auf den Markt. Die Bilder der Gegenwart kosten im allgemeinen bei Paul Cassirer 15—25000 M.

Lenbachs Bilder dagegen werden ungeheuerlich überzahlt. Bildnisse Bismarcks, die in den neunziger Jahren 7—15000 M. kosteten, bringen etzt 40—50000 M., und für ein Bildnis des alten Kaisers in der weissen Weste wären heute 80000 M. zu haben. Der Patriotismus hat an diesen Schätzungen natürlich den bei weitem entscheidendsten Anteil.

Marées

Von Marées kamen in der letzten Zeit eigentlich nur Frühwerke, meistens aus der Münchner Zeit, die noch nicht den eigentlichen Marées zeigen, und Zeichnungen auf den Markt. Manche Skizzen, die Marées für wenige Groschen in München zurückliess, wurden vierzig Jahre später mit 2—6000 M. bezahlt. Die römischen Zeichnungen, die er wegwarf, kosten heute 3—600 M. das Stück; besondere Blätter auch mehr. Für das Selbstbildnis aus der Dresdner Zeit (1872), das im



MAX BECKMANN, DURCHBRECHENDE SONNE

Besitz Heymels war, zahlte die Dresdner Galerie vor kurzem 25000 M. Heymel hatte das Bild vor fünf Jahren für etwa 3000 M. erworben.

Folgerung.

Was folgt aus dieser endlosen Reihe hoher Ziffern? Die Gelegenheit zu falschen Schlüssen liegt sehr nahe. Welchem Naiven fiele nicht ein, aus der enormen Steigerung der Preise für Kunstwerke eine Zunahme der Liebe zur Kunst zu folgern und ein Wachsen des künstlerischen Verständnisses! Denn das ergiebt der Rückblick über die letzten hundert Jahre des Weltmarks: wenn trügerische Werte auch eine ganze Weile eine unberechtigte Position behaupten können, wenn die Qualität des Besitzers das Besitztum lange Zeit vor dem verdienten Niedergang zu schützen vermag, einmal kommt doch der Ausgleich. Ebensowenig kann ein unterschätzter Wert auf die Dauer verkannt bleiben, Der Ausgleich ist heute schon für viele Werte gekommen. Im Jahre 1800 ahnte niemand, welche überwiegende Bedeutung Rembrandt hundert Jahre später auf dem Kunstmarkt einnehmen würde. Niemand dachte noch weit später an die gerechte Schätzung eines Hals oder gar eines Vermeer.

In der klingenden Anerkennung eines Daumier, in der grossen Umwälzung, die den Impressionisten bis auf anscheinend so unzugängliche Meister wie Cézanne gelang, könnte man geradezu eine produktive Thätigkeit des Kunstmarktes erkennen. Und nach den Entscheidungen, die der Markt bis heute getroffen hat, darf man annehmen, dass er das, was

noch der Verurteilung wartet, zum Beispiel die in anscheinend unangreifbaren Burgen verschanzte Modemalerei des englischen achtzehnten Jahrhunderts, eines Tages tiefer hängen und einem Hogarth die materielle Anerkennung verschaffen wird, die ihm heute Engländer dritten und vierten Ranges streitig machen; dass er besser zwischen einem Turner und einem Constable und zwischen Velasquez und Greco unterscheiden lernt. Auf dem mittelbar mächtigsten Markt, in Paris, dürfen schon heute grobe Irrtümer in der materiellen Wertung einer Kunst — nicht eines einzelnen Werkes — als Ausnahmen gelten. Von London gilt, abgesehen von der einheimischen Kunst, dasselbe. Paris und London diktieren den anderen Ländern. Die Vereinigten Staaten, lange Zeit der gefällige Konsument alles in Europa Entwerteten, ist zum finanziellen Hauptfaktor für die vornehmsten Güter Europas geworden, raubt uns die kostbarsten Holländer und Spanier, hat auf dem Gebiete der ostasiatischen Kunst längst Europa überflügelt und besitzt einen kosmopolitischen Sammlertypus einziger Art. Galerien wie die von Havemeyer, in der die schönsten Werke von Rembrandt, Greco und anderen alten Meistern neben den besten Bildern von Manet und Degas hängen, giebt es bei uns so gut wie nicht. Die massenhafte Häufung von Kostbarkeiten und Seltenheiten aller nur erdenklichen Art à la Pierpont Morgan entzieht sich unseren Verhältnissen.

Es bleibt dahingestellt, ob deshalb Amerika für kultivierter zu gelten hat, als vor dreissig Jahren, da man drüben einen bedenklichen Kultus der Achenbach und Kröner trieb.

Nächstens wird Argentinien Eberlein überwinden und zu Rodin übergehen, und womöglich wird es einmal bei den menschenfressenden Polynesiern Mode, nach der Mahlzeit Bilder von Matisse zu sich zu nehmen.

Man kann vielerlei aus den materiellen Daten folgern, nur nichts Ideelles. Kultur hat mit dem Kauf und Verkauf von Kunst gar nichts zu thun. Es gehört nicht zum mindesten ein höherer Mensch dazu, um gute Bilder von schlechten zu unterscheiden. Das Dienstmädchen von Renoir, die brave Gabrielle, hat einmal in meiner Gegenwart die Unechtheit eines Bildes konstatiert, das Renoir selbst für echt gehalten hatte. Henri Rouart's Concierge besass in seiner Portierloge eine stattliche Sammlung von Daumier und Corot, die er im Hotel Drouot bei guter Gelegenheit erworben hatte, und es giebt sogar unter den Kunsthistorikern Leute, die etwas von Kunst verstehen. Ein gewisser Flair, volkstümlich bezeichnenderweise „Gute Nase" genannt, gehört dazu. Der Besitz dieses Organs bedingt keine tiefere Empfindung, verträgt sich sogar mit erstaunlich primitiver Gesittung. Die östlichen Regionen unseres Erdteils produzieren Sammler, mit denen man nicht gut ohne Regenschirm frühstücken kann und die fabelhafte Bilder besitzen, und ein junger Deutscher, der vor kurzem die Rue Laffitte mit namhaften Käufen beglückte, kann nicht annähernd orthographisch schreiben.

Aus den klingenden materiellen Daten folgt nur wieder ein Materielles: die Kunst wird teuer und eignet sich daher für reiche Leute. Sie gehört zu den Perlen der Gattin und zu der gutsitzenden Livree, zu allem, was sich sehen lassen kann, und hat vor den meisten vergänglichen Gütern den keinem unserer Millionäre indifferenten Vorteil, im Gebrauch nicht an Wert zu verlieren. Dem Optimisten aber, der aus den Zahlen ideelle Fakten gewinnen möchte, steht die auch von den höchsten Preisen nicht zu verdeckende Thatsache gegenüber, dass in keiner Epoche, soweit man denken kann, die künstlerische Produktion isolierter und die Aussicht auf künstlerische Produktion geringer war als in der unseren. Man wird geradezu durch die Erfahrungen der letzten Jahrzehnte zu der Einsicht getrieben: je höher die Preise, desto niedriger das Niveau der zeitgenössischen Kunst. Und das ist ganz logisch. Die geringe ideelle Zugänglichkeit des Werkes entspricht der materiellen. Der Besitz wird monopolisiert wie der Gedanke, der den Wert entstehen liess. Die Schätzung der überlieferten Güter wird nicht mehr von starken aktuellen Strömungen gehindert und kann ins Unermessliche steigen. Kein Empire, kein David nimmt die Gemüter gefangen und hält sie vor Rembrandt und Rubens zurück. Kein Ingres kämpft gegen Delacroix' Sphäre. Der Bruch der jüngsten Kunst mit aller greifbaren Tradition, lange vorbereitet, vergeblich von den grossen letzten Meistern, die ihn kommen sahen und sich verantwortlich dafür fühlten, bestritten, einigt die Liebhaber der Kunst aller vorhergehenden Epochen. Damit soll den Kubisten und Futuristen nicht die rentenreiche Zukunft geleugnet werden. Jeder Topf findet in dem Kunstbetriebe unserer Tage seinen Deckel, weil der Deckel zu viel sind.

So bleiben in diesem Rahmen nur die Untersuchungen übrig, die sich innerhalb der materiellen Sphäre halten. Deren kann es hundert geben, die



MAX BECKMANN, FIGÜRLICHE STUDIE

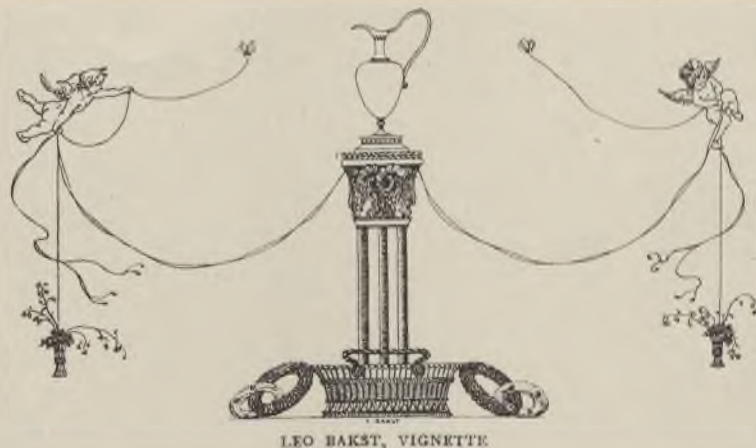
hier nicht einmal angedeutet wurden. Ihre Bedeutung geht kaum über das Interesse an Anekdoten hinaus. Man kann sich unter anderem fragen, wie Schätzungen — nicht wie Preise — entstehen. Der Preis ist oft eine Folge rein akzidenteller Dinge, was ihn nicht hindert, sobald er einmal bezahlt ist, Suggestionen auszuüben. Die hohen Preise, die Chauchard zahlte, entsprangen dem Umstand, dass er in den Händen eines von keinen Skrupeln belästigten Ratgebers, des bekannten Garnier, war. Garnier hat an manchem Bild, dessen Verkauf er vermittelte, mehrere hunderttausend Francs verdient. Seine Geliebte war des alten Herrn Maitresse und dem Geliebten ein guter Kompagnon. Ein einziger Sammler dieser Güte steigert natürlich unter Umständen den ganzen Markt für die gesuchten Werte. Als der Prinz Wagram vor einigen Jahren binnen wenigen Wochen für mehrere Millionen moderne Bilder kaufte, stiegen die abgelegensten Dinge, sogar Seurat. Bei einem Händler der Rue Laffitte war der Prinz mehrere Cézanne zu hohen Preisen schuldig geblieben. Nach ein paar Monaten, als die Millionen dünner wurden, suchte er den Kauf rückgängig zu machen und fand freundlichstes Entgegenkommen. Denn inzwischen waren die Preise infolge seiner Käufe so gestiegen, dass der Händler seine Cézannes viel vorteilhafter loswerden konnte, Spassmacher haben behauptet, der ganze Prinz Wagram sei

eine Erfindung der Rue Laffitte, ein Gerücht, das durch die Assoziation des Prinzen mit der Firma Bernheim eine gewisse Bestätigung erhielt. Die Assoziation endete nach kurzer Zeit mit einem vielbesprochenen Prozess, bei dem der Prinz einige Haare lassen musste. Übrigens hat er trotz seiner phantastischen Kauferei kein schlechtes Geschäft gemacht und hat schon heute an manchem Bilde schöne Differenzen verdient.

Viele Preise gleichen den Gefälligkeitsakzepten, mit denen sich wackelige Kaufleute auszuhelfen pflegen. Ein Strohmann treibt die Preise, die nachher der Besitzer, in der Hoffnung, dass die anderen Preise ebenso hoch bleiben, selbst bezahlt. So wurde es eine Zeitlang nicht ohne Erfolg mit Sisley gemacht. Der Trick, der seit fünfzig Jahren und vermutlich schon seit hundert in allen nur erdenklichen Variationen geübt wird, ist übrigens kein billiger Spass. Denn die zehn Prozent Provision müssen in der Regel gezahlt werden. Doch hat er immer noch Zugkraft, selbst bei den Eingeweihten. Es steht damit wie mit der Textreklame der grossen Tageszeitungen. Jedermann weiss, dass die Zeile an dieser Stelle vierzig Francs, an jener zwanzig kostet und dass ich für diesen Preis behaupten darf, aus Stiefelwichse Austern erzeugen zu können. Trotzdem wirkt das Mittel, wenn es oft genug wiederholt wird. An die Echtheit der fiktiven Preise des Hotel Drouot glaubt nach einer kurzen Weile sogar der, der sie selbst lanciert hat, und zwar in aller Ehrlichkeit, weil sie im „New York Herald“ gestanden haben. Sehr oft zahlen die interessierten Händler auch hohe wirkliche Preise. So wird nicht leicht ein Cézanne im Hotel Drouot unter den Preisen verkauft, die Vollard fordert, und es ist heute nahezu ausgeschlossen, dort billige Bilder von Renoir, Manet, Degas usw. zu finden. Im allgemeinen, namentlich bei grossen Auktionen mit ihrer eigenen Atmosphäre, wird im Drouot mehr bezahlt als bei den Händlern. Ein Ring, von dem immer gefaselt wird, besteht nicht und hat nie bestanden. Das gemeinsame Interesse verbindet die Händler auch ohne stipulierte Konventionen, wenn es ihnen praktisch erscheint. Im übrigen sucht jeder Händler möglichst viel und möglichst hoch zu verkaufen und dient seinen Kunden lieber als dem Konkurrenten. Der Pariser Kunsthändler ist im allgemeinen sehr ehrlich und so kulant wie die grossen Pariser Warenhäuser und alle modernen Pariser Detailgeschäfte. Das gilt nicht nur von den grossen Firmen, deren Korrektheit schon vom Geschäftsinteresse diktiert wird, sondern auch von den zahllosen kleinen Boutiquen.

So viel und so wenig sei über die Entstehung der Preise gesagt. Interessanter ist die Analyse der Schätzung, die sich in den grossen Umrissen des Weltmarktes zu erkennen giebt. Wer prägt die ideellen Werte, die nachher, zuweilen sehr lange nachher, in Münze umgesetzt werden? Mit nichten traut man der Wissenschaft dieses hehre Amt zu. Von winzigen Einzelheiten abgesehen, so lehrt die Geschichte der Malerei, hat das Fachgelehrtentum an der schöpferischen Wertung keinen Anteil. Bei den grossen Stationen der für die Erkenntnis der Malerei entscheidenden letzten hundert Jahre hat das Fachgelehrtentum immer versagt. Nicht die Brille des Professors, sondern dem Genie der Künstler verdanken wir den Fortschritt unseres Wissens. Maler und Dichter erkannten die Höhen der holländischen Kunst, lange bevor Bode seine Irrtümer beging. Maler und Dichter ersahen die frühen Italiener, Künstler entdeckten Japan, bevor sich die Museen mit diesen gering geachteten Dingen abgaben. Maler erforschten mit sicher erkennenden Augen Spanien, bevor Justi die Fabel von Grecos Wahnsinn nachbetete. Und Dichter halfen Delacroix zum Sieg und stützten Courbet und traten für die grossen Meister von 1870 ein, als die offiziellen Kunstbehörden noch im Banne der Couture und anderer Götzen waren. Sowohl die alte wie die zeitgenössische Kunst wurde zuerst von Künstlern in der Weise gewertet, die heute der Forschung und dem Markte massgeblich scheint. Und das ist ganz natürlich. Nicht die Kunsthistoriker brauchen die Kunst. Sie würden ohne sie einfach etwas anderes werden, Juristen, Chemiker, Tapezierer, Kanzleiräte, Briefmarkensammler. Mit dem eigentlichen Wesen der Kunst haben nur die Künstler zu thun. Ihnen ist sie unentbehrlich, denn sie giebt ihnen Sprache und Inhalt. Sie entwickeln sich selbst, indem sie die Kunst entwickeln, geben ihren eigenen Wert, indem sie das Überlieferte werten, sind die Wächter und Zerstörer, die wahren — guten oder schlechten — Konservatoren der Kunst.

Unter den Verdiensten Tschudis war diese Einsicht in das Wesen künstlerischer Wertung, zu der er sich, je älter er wurde, immer konsequenter bekannte, das Entscheidende. Ihr verdankte er die Unabhängigkeit von dem Spezialistentum der Kaste, die schöpferische Gestaltung der Museen, die er leitete, — und was in dem Rahmen dieser Betrachtungen auch eine Bedeutung verdient — seine grossen Erfolge auf dem Kunstmarkt.



LEO BAKST, VIGNETTE

LEO BAKST

VON

PAUL BARCHAN

Der Weg, den Leo Bakst von Petersburg nach Paris zurückgelegt hat, war für ihn eine Befreiung, ein Marsch aus Not zum Glück, ein Streben und ein Gang zu sich selbst. Für die andern, die ihn, schier unerwartet, am Ziele gefunden, war dieser Weg reich an Lehren.

Was ist Petersburg seinen Künstlern? Diese pompöse, monumentale Stadt, durch den künstlerischen Willen etlicher männlicher und weiblicher Herrscher von fremden Künstlern geschaffen, eine administrative und geistige Residenz, von seinem Volke und dessen Boden weggerückt, sonnen- und lichtlos, mürrisch, trübe und neurasthenisch. Wie soll sie da die Künstler, die



LEO BAKST, DEKORATIONSENTWURF ZU „NARCISS“



LEO BAKST, ODALISKE („SCHEHEREZADE")

sie beherbergt, beglücken, auf dass sie atmen und sehen. Es will scheinen, als ob die Künstler dieser Stadt verbildet werden: sie lieben die aufreibende Hysterie dieser Stadt, lieben die Nebel, die Architektur, die Umständlichkeit, die schier unterirdische Lebendigkeit. Diese Liebe hat etwas mütterlich Behütendes bekommen und sich zu einer Art von Tradition gebildet. Sie wachen über diese Stadt, seine architektonischen Denkmäler, seinen guten Ruf. Durch die Liebe zu dem historischen Petersburg (auch in der Literatur giebt es eine ähnliche Strömung) hat sich bei ihnen ein historischer Sinn entwickelt. Da die Petersburger Nebel und Feuchtigkeit ihr Auge und also die Freude des Sehens trübten, wurde ihr nervöser Geist und ihre Phantasie desto reger. Sie ersannen. Die einen Hektisches, die andern Pompöses. In andern Himmelsstrichen und vergangenen Epochen lebten sie sich aus. (So Roerich, Somow, Benois, Wrubel).

Bakst konnte sich weder in das vorhistorische noch vorpetrische Russland, noch in das Rokoko hineinzwängen. Mit seiner ruhigen, ausgeglichenen Kalligraphie arbeitete er sich in die griechischen Formen und das Empire hinein. Modern jüdisch war vielleicht daran die Liebe für das Handwerkliche; vielleicht auch ein Schuss von einer alten, Heine verwandten Sehnsucht nach reinen Formen, nach einem Widerschein biblischer Beziehungen.

Er gründete zusammen mit seinen Freunden Benois, Somow und dem Moskauer, im vorigen Jahre verstorbenen Seròw die Künstlergruppe und Zeitschrift der russischen Moderne „Mir iskusstwa". Eine jugendfrische Unruhe und ein Überschuss an Kraft, aber auch eine Unbefriedigtheit trieb ihn sich in allen Künsten zu versuchen. Er malte Porträts, lebendig, sinnlich und knapp erfasst; machte Buchschmuck, manchmal verworren, meist aber von einem Wohllaut, einer Kalligraphie und strengen Beherrschung des Stils; auch Plakate, ja, auf der ersten und eigentlich auch einzigen Ausstellung, auf der russische Künstler sich vor etwa sieben Jahren in Innenarchitektur versuchten, fand man sich in einem amüsanten runden Empirezimmer in Weiss und Lachsrot von Bakst. Bei Somow hing schon damals eine entzückende Miniature von Bakst: Katharina II. auf der Jagd, in Männerkleidung, schreitend. Er stattete die „Puppenfee" für das Marientheater aus, vierzehn dieser hübschen Figurinen sind als Postkarten erschienen im rührigen und ausgezeichnet geleiteten Kunstverlag des Roten Kreuzes in Petersburg.



LEO BAKST, BACCHANTIN („CLEOPATRA“)



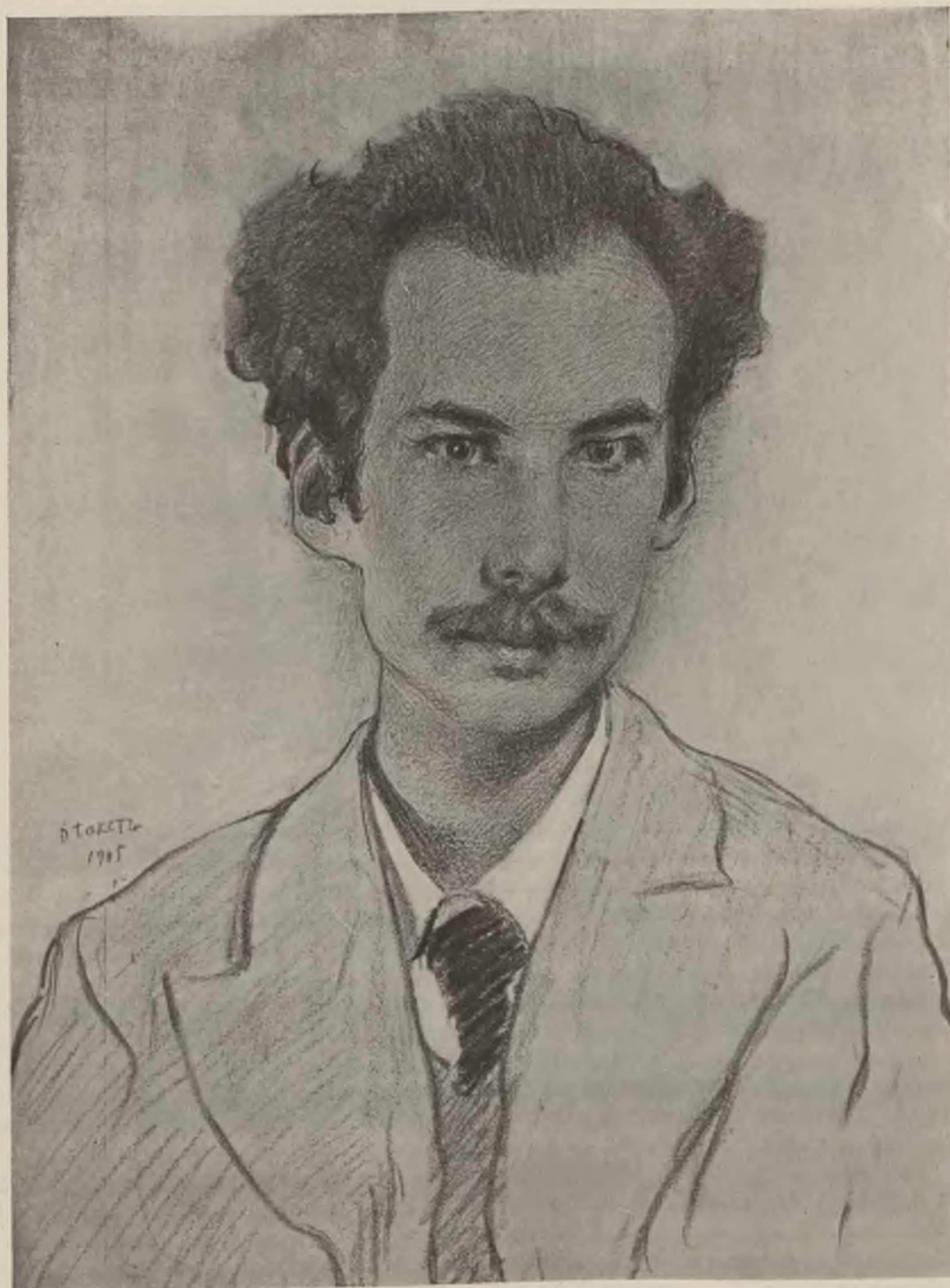
LEO BAKST, BILDNIS DES KOMPONISTEN BALÁKIREW

Wieviel Prägnantes er dort auch geschaffen, wie rührig er in Öl, Pastell, Tusche und Graphit auch gewesen ist, seine ganze Petersburger Periode erscheint jetzt als eine Verlegenheit, eine Gefangenschaft, ein Zwang.

Dass er aber, nebenbei und zufällig, mit dem Ballett in Berührung gekommen ist, mit dieser Institution, die bis dahin von der Petersburger Intelligenz und Künstlerschaft vollständig ignoriert wurde — das sollte das Entscheidende für seine Entwicklung und seine Zukunft werden.

Als die ständigen Auslandsgastspiele des russischen Balletts entstanden, wurden als erste Leo Bakst und Alexander Benois herangezogen. Dieser stattete die „Sylphiden“ („Chopiniana“) und „Armidens Pavillon“ aus; Bakst „Cleopatra“ und „Carneval“. Bald siedelte er ganz nach Paris über und es folgten die „Scheherezade“, „Der Geist der Rose“, „Thamar“, „Daphnis und Chloe“, „Narziss“, „Der blaue Gott“, „Der Nachmittag eines Fauns“ und für Petersburg die „Papillons“. Dazwischen wurde er auch für Pariser Theater herangezogen, zu Stücken, die die famose Ida Rubinstein kreierte: für den „Heiligen Sebastian“ von d'Annunzio und „Helene von Sparta“ von Verhaeren.

Zwei Eigenschaften sind es, die ihn angesichts dieser Aufgaben so schier mit einem Atemzuge erwachen und erblühen gemacht. Das sind: sein scharf entwickelter rhythmischer Sinn und seine üppige, gesunde Sinnlichkeit. Sein rhythmisches Gefühl, das ihm in jeder Faser sitzt, in Farbe und



LEO BAKST, BILDNIS DES DICHTERS ANDREJ BELY



LEO BAKST, BACCHANTIN („CLEOPATRA“)

Linie umgesetzt, verleiht ihm diese spielerische Sicherheit und dies sicher Spielerische (wobei seine raffinierte Geschicklichkeit und erstaunliche zeichnerische Sicherheit Voraussetzung bleibt); und durch diese Sicherheit entsteht bei ihm die Kraft. Dies spricht aus dem Schreiten eines Jünglings, aus der Tanzbewegung eines Negerknaben, aus dem Wehen eines Frauengewandes, aus dem Flattern eines Schleiers, aus dem Tanz eines seiner weibischen Mädchen, aus jeder Falte ihres farbigen „Kostüms“. In dieser rhythmischen Empfindung erreicht Bakst eine grosse Souveränität.

Diese Rhythmik ist zum Teil ein Ausfluss seiner Sinnlichkeit. Diese seine Sinnlichkeit ist aber weder brutal noch verzerrt, weder raffiniert noch gewaltsam verbogen. Sie ist warm, blühend und üppig, einer jungen wohligen Rothaarigen an einem Sommermorgen vergleichbar, die ausgeschlafen und durchgeatmet. Bakst ist eben kein Erotiker, wie unter den Modernen etwa Somow oder Pascin. Er liebt nicht die Qualen, die Sehnsucht, nicht die Selbstgeisselung, nicht die Wege und Abwege; das will heissen, sein Blut kennt nicht zerstörende Triebe. Er ist sexuell. Er liebt das Reife, das Fruchtbare, die Ziele. Die üppigen, schwellenden, runden Busen, wie sie das Hohe Lied schon geliebt, die schweren, verantwortungsreichen Frauenschenkel, die einfältigen, runden Gesichter mit dem fordernden breiten, empfangenden Kinn. Man nennt es orientalisch. Hier ist es rein semitisch. Nicht jüdisch, modern jüdisch, wie dieses problematische Volk es durch sein europäisches Erlebnis, durch den Kampf mit dem Ariertum geworden, wie kluge Köpfe es wohl bei einem Israels oder etwa bei Liebermann, vielleicht auch bei dem nicht sehr bedeutenden Antokolski nachweisen dürften. In ihm ist, wie durch ein Wunder des Atavismus, der biblische Jude wieder erwacht. Verkümmerte, längst entfärbte Kellerpflanzen sind wieder zur üppigen Pracht erblüht. Seine Sinnlichkeit und



LEO BAKST, DER PLATZREGEN. GEMÄLDE



LEO BAKST, ILLUSTRATION ZUR „NASE" VON GOGOL

seine Liebe zur Frau ist genau wie die der Bibel und auch später der talmudischen Juden. Das gütige, warme, aber fast heidnisch amoralische Verhältnis zur Frau, das jene Semiten eigentlich hatten, ist in ihm wieder erwacht.

Und die Juden, die er gezeichnet („Heilige Sebastian", „Judith") haben auch den patriarchalischen Stolz, die gesunde Behäbigkeit und die verständnisvolle Sinnlichkeit der biblischen Juden.

Mit welchem Raffinement er die zierlichen, so gar nicht orientalischen Tänzerinnen zu kleiden versteht, um die Rundheit und Üppigkeit der Formen hervorzubringen, wie er es zum Beispiel mit den „jüdischen Tänzerinnen" in „Cleopatra" oder den „Odalisken" in „Scheherezade" thut (nicht immer Sachen, die befolgt werden können). Er windet Schleier um das Kinn, entblösst einen Busen, indem er ihn durch leichte Schleier halb verhüllt; die Trikotbeine hüllt er in durchsichtige lila-rosa bauschige Hose, so dass das Bein desto fleischiger hervortritt. Dabei entwickelt er eine erstaunliche Kenntnis für bauschige und doch freie Kostüme, die jede Linie der Bewegung heben und ergänzen. Diese letzte Kenntnis besitzen leider sehr wenige von all denen, die für das Theater Ausstattungen schaffen.

Die wenigsten übrigens ahnen, wieviel Bakst zu der Entwicklung des modernen russischen Balletts beigetragen hat. Dies müsste eigentlich ausführlich nachgewiesen werden.

Vollends seine Farben! Wie nüchtern und mürrisch die Farben des Petersburger Bakst neben den glühenden, freudigen des Parisers. Barbarisch haben Pariser Kritiker sie genannt. Und doch stimmt es nicht. Der saftige, strotzende Farben-

teppich Maljawinscher Weiber ist slavisch; der tiefgrüne, violett und blau gefleckte rote Hintergrund und Boden, gegen den orangegelbe, zinnoberrote und rosig lila Figuren im Taumel sich bewegen — sind eine durch atavistischen Prozess lebendig gewordene Erinnerung des Orients.

Dass aber Bakst also erwachte, ist ein Resultat der Pariser Luft, der Pariser Sonne, der Pariser Freiheit.



LEO BAKST, SALOMEKOSTÜM FÜR MARJA KUSNETZOWA



EDOUARD MANET, STUDIE ZUM „FRÜHSTÜCK IM GRASE". AQUARELL

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET
VI

VON ANTONIN PROUST

Am Abend des 14. Juli 1879 begleitete mich Manet zu dem Feste, das Gambetta im Palais Bourbon gab. Er war ganz entzückt davon, und ein paar Tage darauf sagte er mir: „Es war wundervoll, aber es tropfte von den Kerzen. Glücklicherweise hat Elisa den Schaden gut gemacht. Was für ein braves Mädchen ist diese Elisa! Siehst du, es gibt wahrhaft gute Menschen! Und weit, weit mehr, als man glaubt. Ich bilde mir nicht etwa ein, demokratischer als die meisten zu sein, im Gegenteil, ich bin sogar sehr aristokratisch. Aber wenn mir ein Wesen begegnet, wie diese Elisa, so liebe und bewundere ich die ganze Menschheit. Und handelt es sich darum, Dienste anzuerkennen, die man mir geleistet, dann ist das noch eine ganz andere Sache, da werde ich ganz dumm. Ja, wenn ich an Elisa die grössten Schätze zu vergeben hätte, so würde ich mich doch immer als ihren Schuldner fühlen." Während des Jahres 1879 verfolgten Manet zwei Ideen, die ihn nicht losliessen: erstens ein Bild im Freien zu malen, aber so ganz in Luft und Sonne gebadet, dass die Gesichtszüge der Personen, wie er es ausdrückte, sich in dem Geflimmer der Atmosphäre völlig auflösen müssten, etwas noch viel Lebensvolleres als die Eisbahn oder das Boot in Argenteuil. Und als zweites mein Porträt auf einen Hieb, auf einer unpräparierten weissen Leinewand, in einer einzigen Sitzung fertig zu malen. Er machte also zu gleicher Zeit den „Père Lathuille", vielleicht sein überraschendstes Werk, und mein Porträt. Nachdem er sieben oder acht Entwürfe verworfen hatte, wurde das Porträt plötzlich auf einen Schlag. Nur die Hände und einige Teile des Hintergrundes behielt er sich für ein andermal vor. An dem Abend, als das Porträt fertig war, drehte er es zur Wand, denn er wollte es keinem zeigen, ehe es gerahmt war. „Der Rahmen ist notwendig," wiederholte er, indem er vergnügt im Atelier auf- und abschritt, „ohne den Rahmen verliert ein Bild um hundert Prozent. Weiss Gott, diesmal ist es etwas geworden, und wie das aus dem Hintergrund hervorkommt! Morgen mache ich es ganz fertig, die Hand im Handschuh ist nur angedeutet. Mit drei Strichen, hier, hier und hier wird man sie lebendig fühlen."

Wir gingen zum Père Lathuille Mittag essen.



EDOUARD MANET, IM BOOT



EDOUARD MANET, IM CAFÉ CONZERT

Der Sohn Lathuille, der zu dem jungen Mann Modell sass, trat an uns heran. Manet bat ihn, das Bild zu holen. „Na, was meint ihr,“ sagte er, „ich werde im nächsten Jahr einen Salon haben! Was? Einen Salon, der sich sehen lassen kann! Ich hatte mir für die Frau auf dem Bilde beim Père Lathuille Ellen Andrée gewünscht. Wir hatten sogar schon angefangen, und dann ist sie nicht wieder gekommen. Wenn mich nur diese Oberbonzen nicht zur Tür hinauswerfen, oder mich gar annehmen und dann unters Dach hängen!“

Manet hatte auf dem Salon von 1880 einen starken Erfolg. Die Jury erwog, ob sie ihm die zweite Medaille zuerkennen sollte. Sie gab sie ihm nicht.

Eines Morgens teilte er es uns bei Gambetta mit, und wir merkten, wie sehr ihn diese Enttäuschung verstimmte. Um ihn zu zerstreuen, beschlossen wir, Ronchaud, der damals Direktor des Louvre war, in seinem Kabinet aufzusuchen. Manet durchblätterte dort stillschweigend eine Mappe, welche Zeichnungen von Filippo Lippi, Botticelli, Perugino, Mantegna und Carpaccio enthielt.

„Ihnen verdanke ich,“ sagte Manet beim Fortgehen zu Gambetta, „einen der schönsten Vormittage meines Lebens. Ich war mit Ihnen, und zugleich schien es mir, als ob ich mit all jenen beisammen war.“

„Und mir war es eine grosse Freude, Ihnen eine Freude bereitet zu haben, mein lieber Freund.“

Wir trennten uns von Manet auf dem Platz Saint-Germain l'Auxerrois.

„Man kann sich unmöglich etwas Beredteres denken,“ sagte Gambetta, „als Manets Augen beim Durchblättern dieser Zeichnungen des Louvre. Er hat kein Wort gesprochen, und doch verstand ich alles.“

Das war, soviel ich glaube, das letzte Mal, dass Gambetta und Manet auf längere Zeit zusammen waren. Sie sahen sich wohl noch Ende des Jahres 1881 und anfangs 1882, doch waren es nur kurze Zusammenkünfte.

Manet malte, nach dem Salon von 1880, das Porträt von Pertuiset, das ihm die zweite Medaille eintrug, und „Henry Rocheforts und Olivier Pains Flucht aus Nouméa“. Für dieses letzte Bild hatte er eines Sonntags eine Porträtskizze Olivier Pains gemalt und Henry Rocheforts Porträt mehr durchgearbeitet. Die Studien für das Meer hatte er im Sommer vorher nach der Natur gemacht. Zu gleicher Zeit fing er das Porträt Clémenceaus an, das jedoch unvollendet blieb.

In dieser Zeit machten sich die ersten Anzeichen des Übels bemerkbar, das ihn später hinwegraffen sollte, und körperliche Leiden beeinflussten oft seinen Charakter.

Manchmal war er selbst gegen seine liebsten Freunde schroff. Ohne sich für krank zu halten, befolgte er gewissenhaft eine Kaltwasserkur, die ihm der Doktor Siredey in der Anstalt Béni-Barde verordnet hatte. „Wenn die Béni-Bardeusen,“ sagte er lächelnd, „erst sehen werden, dass ich leichtfüssig die Stufen zum Badebassin herabhüpfe, werde ich hier nicht mehr am Platze sein und das wird nicht mehr lange dauern.“

Sowie er sich aber in seinen Bewegungen behindert fühlte, überfielen ihn die quälenden Gedanken, doch waren sie nur von kurzer Dauer, und oft genügte der Anblick einer Blume, um ihm seine ganze Fröhlichkeit wiederzugeben.

„Ich möchte sie alle malen,“ rief er, „aber nicht die künstlichen, nur die natürlichen.“

Eines Tages war er ganz begeistert von schönen Stoffen, die Mme. Decot vor seinen Augen aufrollte. Anderen Tages waren es die Hüte einer berühmten Putzmacherin, Mme. Virot, die ihn entzückten. Er wollte für Jeanne, die später beim Theater als Mlle. Demarsy bekannt wurde, und nach welcher er das wundervolle Bild, „der Frühling“, gemalt hat, eine Toilette komponieren. Als er bei Mme. Virot eintrat, die den Ellbogen aufgestützt, am Kamin stand, in einem Fichu á la Marie Antoinette und einem Spitzenarrangement, das das Weiss ihrer Haare noch mehr hervorhob, rief er: „Potztausend, gnädige Frau, Sie haben einen schönen Kopf fürs Schaffott!“ Aber der Besuch brachte ihm noch eine momentane Kränkung. Als Mme. Virot, da sie bemerkte, dass er sich schwer auf seinen Stock stützte, ihm einen Stuhl anbot, rief er ärgerlich: „Was soll ich mit einem Stuhl, ich bin doch kein Krüppel!“

Und doch litt er, aber sein Stolz verbot ihm, seine Schmerzen einzugestehen, die er übrigens für vorübergehend hielt. Als er in die Rue d'Amsterdam zurückkam, hörte er nicht auf, von allen Herrlichkeiten zu sprechen, die er bei Mme. Virot gesehen hatte. Und setzte ganz heiter hinzu: „Ist wohl eine grössere Ungeschicklichkeit denkbar? Mich als hilflosen Krüppel hinzustellen vor all den Frauen, die da waren. Ach, die Frauen! Gestern traf ich Eine auf dem Pont de l'Europe, die ver-

teufelt gut aussah. Sie hatte einen Gang, wie ihn nur die Pariserinnen haben, aber es lag noch ein besonderer Reiz darin. Ich könnte sie aus dem Gedächtnis malen, ungefähr nur, natürlich, denn manche Dinge bleiben mir im Gehirn fest eingeprägt. Ja, ich könnte jetzt noch von dem Fest, das Gambetta im Palais Bourbon gab, eine Platte zeichnen."

Während er so sprach, skizzierte er auf einer für Pastell grundierten Leinwand, die Silhouette einer Frau, die er aber plötzlich fortwischte. „Es ist doch nichts," sagte er, „es lässt sich eben nichts ohne die Natur machen."

„Was du aber da vorher von der Dauer eines starken Eindruckes sagtest, muss doch stimmen," warf ich ein, „denn als Corot nach la Rochelle kam, um seine Hafenstudie zu machen, wohnte er bei einem ihm befreundeten Bankier, Herrn Theophile Babut, und nachdem er im Freien gearbeitet hatte, malte er, heimgekehrt, auf die Holzfüllungen des Speisesaals, was er draussen beobachtet hatte, und zwar ohne seine Studien zu Hilfe zu nehmen."

„Ja, das stimmt vielleicht für die Landschaft, aber eine Figur nach dem Gedächtnis, nie im Leben! Weisst du, welche Figur ich jetzt vorhabe? Ich will, nach dem Frühling, den Herbst malen und zwar nach Méry Laurent. Denn sie ist damit einverstanden, mir zu sitzen. Ich war gestern deswegen bei ihr. Sie hat sich bei Worth einen Mantel machen lassen, einen Mantel sage ich dir, lieber Freund, in einem rötlichbraunen Ton mit altgoldenem Futter! Ich war einfach versteinert. Und während ich noch den Mantel bewundere und sie bitte, mir zu sitzen, tritt Elisa ein und meldet den Prinzen Richard Metternich. Sie hat ihn nicht empfangen, und wie dankbar war ich ihr dafür! Ach, diese Kletten! Als ich fortging, bat ich Méry Laurent: wenn Sie diesen Mantel abgetragen haben, dann schenken Sie ihn mir. Sie hat es mir versprochen. Der wird sich famos als Hintergrund machen, für so manches, was mir vorschwebt.

Und ich kann dir noch etwas Angenehmes melden, ich habe eins meiner Café-Konzerte an Herrn Etienne Baroil verkauft. Méry Laurent hat den Kauf des Bildes vermittelt, und da Herr Etienne Baroil ein Gentleman ist, hat er mir aus Marseille eine Kiste Mandarinen geschickt, und mir damit ein Stückchen von seiner Sonne abgegeben. Wenn ich ausgehe, nehme ich eine ganze Menge heraus, stopfe mir die Taschen voll und schenke sie den Strassenkindern, die mich anbetteln. Vielleicht wäre ihnen Geld lieber, aber ich habe doch das Gefühl, ich gebe ihnen von dem, woran ich Freude habe. Ach die Freuden dieser Welt! Sie bestehen aus Dingen, die für die einen nichts, für die anderen viel bedeuten."

Zu Beginn des Jahres 1882 verschlimmerten sich die Symptone von Manets Leiden derart, dass er anfing, sich ernste Sorge zu machen. Er konnte nur mit Mühe gehen, aber trotzdem es ihm übermenschliche Anstrengung kostete, machte er mir in Begleitung seines Schwages Leon Leenhoff einen Besuch. Er war glücklich wie ein Kind, endlich durch den Orden der Ehrenlegion ausgezeichnet worden zu sein, was er sich sehnlichst gewünscht hatte, und ganz naiv zeigte er seine Freude. Mit der grössten Liebenswürdigkeit sprach er von denjenigen seiner Kollegen, die ihm im Salon von 1881 eine Medaille gegeben hatten. Trotz seines Leidens hatte er jeden Einzelnen besucht. Er konnte mir nicht genug seine Dankbarkeit für dieses Kreuz aussprechen, dass ihn glücklich machte. Ich sagte ihm: „Deine Kollegen haben ihre Pflicht gethan, die Regierung hat die ihrige gethan. Die Wahrheit zu gestehen, war sie nahe daran, sie nicht zu erfüllen. M. Grèvy war dir nicht sehr günstig gesinnt, aber Gambetta hat die Frage im Ministerrat entschieden, in dem er sagte: „Es ist doch wohl fraglos, Herr Präsident, dass jeder Minister die Verfügung über die Ehrenlegion in seinem Departement behält." Aber was bedeuten Kreuze und Medaillen? In hundert Jahren wird man nicht mehr danach fragen, ob Manet Medaillen oder Ehrenzeichen hatte. Dann wird man nur sein Werk sehen, das alles andere überstrahlen wird, denn du bist der Einzige in unserer Zeit, der nicht den Ehrgeiz hat, Farben zu malen und Linien zu zeichnen, sondern sich einfach daran zu halten, was wirklich ist. Und was so unerhört schön ist, ist verteufelt schwer wiederzugeben. Ja, und um einen Ausdruck deines früheren Seemanns-Handwerks zu gebrauchen, du bist immer dicht beim Winde gesegelt. Übrigens darf man das Menschengeschlecht auch nicht zu hart beurteilen. Wenn einst die Zeit den Leidenschaften Einhalt gebieten und den Richterspruch sprechen wird über augenblickliche Verblendungen, dann wird auch das Urteil der Menschen seine Besonnenheit wiedererlangen." „Die Stunde der Gerechtigkeit," erwiderte er traurig, „kommt so, dass wir erst zu leben anfangen, wenn wir tot sind. Die Stunde kenne ich."

Fortsetzung folgt.





JOHAN THORN PRIKKER, GLASFENSTER FÜR EINE KATHOLISCHE KIRCHE
AUSGEFÜHRT VON GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

THORN PRIKKERS GLASFENSTER

Unter den Glasfenstern von Thorn Prikker, die wir abbilden, steht die Notiz, dass sie von Gottfried Heinersdorff ausgeführt worden sind. Damit ist aber der Anteil Heinersdorffs nicht erschöpft. Heinersdorff gehört zu jenen noch seltenen aber einflussreichen modernen Kunsthandwerkern, die ihrer praktischen Werkstattarbeit das beste künstlerische Vermögen der Zeit verbinden möchten, die sich freiwillig zu Interessenvertretern der Künstler machen, die dem Talent fruchtbare Arbeitsgelegenheiten suchen oder sie auf eigenes Risiko selbst schaffen und deren Leidenschaft es ist, die Technik ihres Kunsthandwerks zu reinigen, zu erneuern und die alten grossen Traditionen ihres Berufs wieder zur Herrschaft zu bringen. Heinersdorff hat es eingesehen, dass nur die besten neueren Künstler der entarteten und in Misskredit geratenen Glasmalerei von Nutzen sein können, dass nur das ursprüngliche Talent die Kraft hat die alten Traditionen von innen heraus wieder zu beleben, und er hat zugleich mit sicherem Instinkt erkannt, dass ein grosser Teil des dekorativen Dranges, der die neueste Malerei charakterisiert, künstlerisch lohnender Arbeitsgelegenheiten im Kunstgewerbe, in den architektonisch angewandten Künsten harrt. Mit unendlicher Rührigkeit hat Heinersdorff Talenten wie Endell, Peter Behrens, Pechstein, César Klein, Harald Bengen und anderen Aufgaben für Glasfenster gestellt*), er sucht Hodler und sogar Matisse zu Versuchen zu

*) Siehe Kunst und Künstler, Band X, S. 108.



JOHAN THORN PRIKKER, GLASFENSTER FÜR EINE KATHOLISCHE KIRCHE
AUSGEFÜHRT VON GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN

überreden und es ist vor allem seinem Enthusiasmus nun gelungen, Thorn Prikker, den talentreichen Holländer, der Glasmalerei zu gewinnen und ihm zugleich eine Aufgabe zu finden, die allein schon wie ein grosser Erfolg ist.

Diese Aufgabe besteht darin, für eine rheinische katholische Kirche sämtliche Glasfenster zu schaffen, die des Schiffes und des Chors. Man kann wohl sagen, dass die Begabung Thorn Prikkers nach einer solchen Aufgabe geradezu gehungert hat, dass er sich in ihr nun erst selbst findet. Bisher ist dieses starke Talent immer noch ziemlich ziellos gewesen. In Holland ist er über Jugendimpressionismus, problematische Zeichnungen, schöne Ornamentbruchstücke und reizvolle Batiks kaum herausgekommen; und in Deutschland hat er mit seinen religiösen Freskobildern nicht recht durchdringen können. Das Material und die Technik der Glasmalerei erst kommen seinen Trieben nach ernster Pracht nun entgegen. Was Thorn Prikker künstlerisch lockt ist das gross Primitive. Seine Phantasie springt über viele Jahrhunderte hinweg, um sich inbrünstig auf die beseelte Lapidarität Giottos zu werfen, um das Gotische zu suchen und das Frühchristliche. Dazu treibt ihn nicht so sehr ein Symbolismus, der sich der alten Legendenmotive bedienen möchte, sondern vor allem ein sehr moderner Formenwille, der Instinkt für ein neues architektonisches Pathos, für Ausdruck und Formengrösse. Zugleich aber sucht dieser Maler auch eine legitime Pracht, die Auge und Seele zu berauschen weiss, die ganz und gar musikalisch-architektonisch ist. Thorn Prikker hat immer so etwas wie Orgelklang gesucht; doch ist er auch ein leidenschaftlicher Feind jeder Phrase. Eben darum musste er sich so lebendig mit dem begegnen, was Heinersdorff in seiner Werkstatt anstrebt. Das Ziel Heinersdorffs ist, das gemalte Glasfenster, das eigentlich nur eine mehr oder weniger gelungene Übertragung des Tafelbildes oder der Wandmalerei auf das Glasmaterial darstellt, das Glasgemälde, wie selbst Melchior Lechter es noch versteht, zu überwinden und die grossen Wirkungen der alten Fenster unserer gotischen Dome wieder zu erreichen. Das heisst, er will das Glasmosaik mit seinen noch nicht wieder erreichten mysteriösen, malerisch-architektonischen, ornamental-psychologischen Wirkungen. Und eben diese geheimnisvoll jubelnde Farbigkeit des Glasmosaiks, diese Technik, die lapidare Vereinfachung fordert und damit eine fast primitive Stilisierung, die anstelle des Konturs die Bleiverglasung setzt und die den Künstler zwingt alle Formen auf ihre wesentliche Bedeutung zurückzuführen: das alles ist der Eigenart und der Sehnsucht Thorn Prikkers wie eine Erfüllung entgegengekommen, so dass seine Glasfenster für die katholische Kirche ohne Überschwang als gelungene Versuche zur modernen Wiedererweckung der grossen alten Glasmalerei bezeichnet werden können. Thorn Prikker und Heinersdorff teilen sich in diesen Erfolg, da die vorzügliche technische Ausführung, abgesehen von dem sonstigen Anteil des Praktikers, dazu gehört wie der Körper zur Idee.

Von dem, was die Fenster wertvoll macht, können die Abbildungen nur einen ganz entfernten Begriff geben. Einfarbige Photographien von Glasfenstern sind bestenfalls wie der Klavierauszug einer Symphonie. Dennoch weisen auch die hier gegebenen Abbildungen schon hin auf eine bis an die Grenze des Grotesken gehende Kraft, die Form zu beseelen und sie doch innerhalb des architektonisch Dekorativen zu halten. Die Beschränkungen der Technik werden nirgend mehr störend empfunden, vielmehr sind sie zu wirkungssteigernden Motiven geworden. Es zeigt sich auch hier wieder, dass der Sturm und Drang eines grossen Wollens nie verloren sind, dass sie vielmehr die Einfachheit und Strenge des zur Selbstbeschränkung gelangten Künstlers in einer unnachahmlichen Weise reich, originell und ausdrucksvoll machen. Natürlich sind die Glasfenster Prikkers noch durch eine weite Strecke geschieden von

den Meisterwerken alter Glasmalerei in unsern gotischen Domen, sowohl koloristisch wie auch der monumentalen Beseeltheit der Zeichnung nach. Aber nicht weiter als unsere Zeit im Künstlerischen überhaupt von jenen Epochen getrennt ist. Jedenfalls bezeichnen diese Versuche einen neuen Anfang, nach dem wir noch zu ungeahnten Erfolgen gelangen können und der auf Wege weist, die manchem Talent unserer Jüngsten aus unfruchtbarer Problematik erlösen können.

Die hier abgebildeten Glasbilder sind aus dem Chor der Kirche. Jedes Fenster enthält vier Einzelgruppen übereinander. Unten werden sie gestützt durch einen ornamentalen Sockel und oben ebenso bekrönt. Ein Beispiel dieses Ornamentes ist den Abbildungen hinzugefügt worden. Die Figurengruppen des Schiffes sind etwas grösser gehalten als die des Chors, auch ist die Gesamtfarbe etwas heller gegenüber der tiefen, glühenden, gewissermassen kontrapunktisch durchgearbeiteten Pracht der Chorfenster. Die Technik der Ausführung entspricht in jeder Weise der Wirkungsabsicht; sie ist kräftig, breit und herb; die Gegner dieser Art von Glasmalerei sagen sogar sie sei roh. Man darf gespannt sein, welcher Art die Wirkung des Kircheninterieurs sein wird, wenn es fertig ist. Wahrscheinlich wird der Eindruck bedeutend sein. Einen entfernten Begriff erhielt man auf der Kölner Sonderbund-Ausstellung dieses Sommers, wo einige Chorfenster einem dunklen Raum eingebaut waren. Fest steht schon heute, dass der neuen dekorativen Kunst wertvolles Neuland erobert worden ist.

Karl Scheffler.



JOHAN THORN PRIKKER, GLASFENSTER FÜR EINE KATHOLISCHE KIRCHE
AUSGEFÜHRT VON GOTTFRIED HEINERSDORFF, BERLIN



UNSTAUSSTELLUNGEN

HANNOVER

Das Kestner-Museum hat am 12. Januar in drei Räumen des *Kunstvereins* eine Sonderausstellung der im Jahre 1912 erworbenen Gemälde moderner Meister eröffnet. Zunächst ist anerkennend auf die Tendenz der Sammeltätigkeit selbst hinzuweisen. Wir begegnen der zielbewußten Absicht, die dargebotenen Mittel zur Gründung eines vorbildlichen Ganzen zu nützen. Abgesehen von einer verhältnismässig kleinen Gruppe von Bildern verschiedener Schulen erweist sich das Ganze der Erwerbungen als eine bewusste Bevorzugung der Werke des Leiblkreises.

Es soll mit dieser Betonung der Hauptseite der Ausstellung aber nichts gegen die daneben hergehende Bildergruppe gesagt sein. Ihr gehören, z. B. an: Hans Berger: „Männlicher Halbakt", F. Hodler: „Studienkopf", „Eingeschlafener Jüngling". J. Israels: „Selbstbildnis"; Fr. v. Lenbach: „Bäuerin mit Kind", „Bildnis des Architekten Gedon", „Bildnis des Fürsten Bismarck", M. Slevogt: „Ansicht von Frankfurt a. M.", K. Spitzweg: „Straßenmusikanten", „Landschaft mit badenden Frauen" usw.

An die Spitze der Bilder, die der Ausstellung ihr Gepräge geben, ist wohl das „Bauernmädchen" von W. Leibl zu stellen, ein 1881 in Aibling entstandenes Gemälde. Den breitesten Raum nehmen die Werke Carl Schuchs ein. Aus seiner frühsten Zeit, in der der Künstler kaum über das ihm von seinem Wiener Lehrer Halauska Vermittelte hinaustritt, stammt das kleine Bild: „Landschaft mit Brückenruine". Ausgezeichnet vertreten sind dann die Werke der siebziger Jahre. Es sind: das „Kloster im Grünen" 1874, „Ansicht von Olevano" 1875, „Straßenwinkel in Olevano" 1875, „Hauswinkel in Olevano" 1875, „Eselsstudie" 1875, „Bildnis Karl Hagemeisters" 1876, „Stilleben mit Zinnkrug und Äpfeln" 1877, „Hof von St. Gregorio-Abbazia" 1877, „Stilleben Trödelbude" 1877, „Landschaft bei Ferch 1878. Zu dieser Periode kommt noch das: „Waldinnere mit Holzstapel" von 1881. Aus den achtziger Jahren, die durch des Künstlers Aufenthalt in Paris und sein erneutes, bewunderndes Studium der Franzosen von so grosser Bedeutung für des Künstlers Schaffen wurden, sind gleichfalls eine stattliche Zahl charakteristischer Werke zu nennen: „Bauernhaus am Hintersee" von 1882, „Wildenten" 1885, „Stilleben mit Poréebündel" 1885, „Blumentöpfe" 1886, „Korb mit Äpfeln" 1887, „Wassermühle am Doubs" 1887.

Mit Recht ist neben den Erwerbungen von Bildern Schuchs der grösste Wert auf die Arbeiten K. Fr. Hagemeisters, des langjährigen Freundes Schuchs, gelegt worden. Wir begegnen als frühster Arbeit dem „Motiv aus der Campagna" 1867, dem „Walddickicht" von 1879. Ferner den „Kühen am Weiher" 1880, „Weisser Mohn" 1881, „Toter Damhirsch" 1882, „Erlegter Eber" 1884, „Sonnige Waldlichtung" 1886, „Meeresbrandung" 1909.

Diesen beiden am stärksten vertretenen Künstlern des Leiblkreises reihen sich einige Werke der der gleichen Gruppe angehörenden Künstler sinngemäß an. Wir finden Th. Alt vertreten mit der „Siebenschläferin" und mit dem herrlichen, für sich selbst sprechenden „Bildnis seines Vaters"; Johann Sperl mit der „Fränkischen Bauernstube", dem „Haus in Rosen" und W. Trübner mit den die Klaue des Löwen verratenden Frühwerken: „Spanischer Bauer", 1870 und „Mädchenbildnis" um 1880.

V. C. Habicht.



ANSELM FEUERBACH, AKT
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

MÜNCHEN

Gegen die Verwaltung und Leitung der *Münchener graphischen Sammlung* hat deren vormaliger Konservator Dr. Otto Weigmann eine energische Broschüre unter dem Titel „Ein Kapitel kgl. bayrischer Kunstpflege" verfasst. Die kleine Schrift richtet sich zunächst gegen Maassnahmen der Katalogisierung und unterzieht anschliessend das Verhältnis der Leitung zu einem im lebendigen Sinn nötigen Ausbau der nach Weigmanns Ansicht in der letzten Zeit stark

vernachlässigten Sammlung der Kritik. Jedenfalls ist es ein Verdienst Weigmanns, auch ausserhalb der eben erwähnten Hauptangriffspunkte, die nach der unter allen Umständen zu fordernden Rechtfertigung von seiten der Verwaltung der graphischen Sammlung hier nochmals sachlich zu diskutieren sind, auf andere Missstände der Münchener Kunstverhältnisse gewiesen zu haben. So ist dank der Spaltung in nicht weniger als fünf Bibliotheken in München nicht eine einzige wirklich reichhaltige kunstwissenschaftliche Büchersammlung vorhanden; vor allem versagt jede dieser fünf Sammlungen, wenn es sich um ausländische Monographien handelt. Es ist hier einstweilen nicht der Ort, auf verschiedene solcher Eigentümlichkeiten Münchens einzugehen. Auch die Frage des Besuches der Auktionen durch Münchener Direktoren — bei der Auktion Flinsch, wo ausserordentlich wichtige Zeichnungen Münchener Künstler versteigert wurden, fehlte München — ist deren Privatangelegenheit. Es war ja vor zehn Jahren noch beinahe ein Hinderungsgrund für den Eintritt in den bayerischen Museumsdienst, wenn man ausser Landes gewesen war. Wenn nun in dieser Beziehung endlich Besserung eintrat, ist das durch die Einsicht des über seine beiden Vorgänger weit hinausblickenden jetzigen Referenten im Ministerium geschehen, den Weigmann mit Unrecht für Dinge verantwortlich macht, für die seine Untergebenen anzugreifen wären. Im übrigen ist die in Preussen längst erkannte Notwendigkeit, einen umsichtigen jüngeren Museumsbeamten zur Unterstützung des Referenten ins bayerische Ministerium zu berufen, für München wohl nur eine Frage der Zeit. U.-B.



ANSELM FEUERBACH, DAS MEER BEI ANZIO. STUDIE, 1866
AUSGESTELLT BEI FRITZ GURLITT, BERLIN

BUDAPEST

Die Sammlung Palffy, wohl eines der grössten und wertvollsten Legate, das in letzter Zeit ein Museum erhalten hat, soll im *Museum in Budapest* Ende Februar eröffnet werden. Vier Säle sind für die an hundert Gemälde umfassende Stiftung in Aussicht genommen, von welchen zwei ausschliesslich für die Werke der alten Kunst bestimmt sind. Der dritte Raum wird der deutschen, besonders der münchener Kunst, zugewiesen, während der vierte durch drei Hauptwerke Daubignys fast ganz in Anspruch genommen wird, denen sich zwei gute Bilder der Frühzeit Troyons, der Vogelsteller von Couture, und andere französische Arbeiten anschliessen.

BERLIN

Von Slevogts d'Andrade als Don Juan, den die *Nationalgalerie*, wie schon berichtet, erworben hat, bringen wir eine Abbildung. Gegeben ist die Opernsituation, wo Don Juan auf dem Kirchhof dem Standbild gegenübertritt. Don Juan steht vor einem tiefblauen Nachthimmel im roten Wams, eine rote Feder auf dem Hut, einen weissen Mantel umgeworfen; die eine Hand hält die Degenscheide so, dass sie den Mantel hoch hebt, wodurch die das Bild charakterisierende stark ausladende Silhouette entsteht, die andere Hand zieht zur Hälfte den Degen. Hinter Don Juan wird, mit einem Anklang an Daumier, Leporellos Schelmengestalt sichtbar. Es ist in diesem Bild zugleich Mozarts Don Juan und auch d'Andrade, es ist zugleich das Opernhafte und Porträthafte darin. Wie alle guten Bilder Slevogts weist auch dieses, trotz des grossen Formates, auf den Illustrator. Die letzte Ruhe und Sicherheit fehlen; als Ganzes aber ist die Arbeit ein schöner, typischer Slevogt. Es scheint mit der siegreichen Geste dieses Don Juan nicht nur Slevogt, sondern die gute moderne Kunst überhaupt in die Nationalgalerie einzuziehen.

✱

Neben den Arbeiten Max Beckmanns waren bei *Paul Cassirer* Bilder von Monticelli, Paul Guigou und Walter Bondy ausgestellt. Monticelli sagt einem, wenn man ihn einmal kennt, kaum noch Neues mit neuen Bildern. Es ist eben das Schicksal aller Romantik, dass sie ihre Wirkungen nicht unaufhörlich wandeln und steigern kann, dass sie innerlich nicht variabel ist, dass sich nicht viele Zustände des Betrachters darin spiegeln können. Das ist der Fluch mangelnder Objektivität. Paul Guigou ist eine neue „Entdeckung". Er stammt

aus dem Kreise der Harpignies, Jongkind und Boudin, ist aber bei weitem nicht so gut wie diese soliden Talente zweiten Ranges. Er ist in Wahrheit ein recht gleichgültiger Landschaftsmaler, der fast immer in der Ölfarbe bleibt. Walter Bondy giebt sich wie immer talentvoll. Nur ist er nie recht zu fassen. Wenn man glaubt, man kennt ihn, so ist er im nächsten Jahr schon wieder ganz wo anders. Er hat ein starkes Talent der Einfühlung und eine sehr intelligente Kunsteinsicht. Es scheint aber, dass Paris ihm gegeben hat, was es ihm geben konnte, und dass er sich nun, wo er in das vierte Jahrzehnt seines Lebens tritt, als deutscher Maler entscheiden und auf sich selbst versteifen muss. Dass die Grundlage dazu gelegt ist, beweisen die Bilder der Ausstellung zur Genüge.

❊

Bei *R. Wagner* ist die schöne alte chinesische Steinfigur einer Göttin ausgestellt, die nicht nur den Kenner der ostasiatischen Kunstgeschichte interessiert, sondern auch den von allem Geschichtlichen absehenden Kunstfreund. Vor solchen Werken alter chinesischer Kunst regt sich immer das, was man unsere gotischen Instinkte nennen könnte. Durch die Gebundenheit der Stilisierung erblickt man in diesem Falle aber auch einen unmittelbaren menschlichen Liebreiz, eine Natürlichkeit, die jenseits aller Stile ist. Die Figur stammt aus dem Lung-MenTempel und wird in das siebente Jahrhundert verlegt.



A. WALDSCHMIDT, STIER. STUDIE
AUSGESTELLT IN DER KÖLNER SEZESSION

❊

In der Kunsthandlung *Niclas* sind Bilder von Bernhardt Buttersack zu sehen. Feine stille Landschaften ohne grosse Kunstansprüche, aber von einer anmutigen Solidität im Handwerklichen und redlich in der künstlerischen Empfindung. Eine Landschaftskunst, die man im besten Sinne eine Familienkunst nennen kann, weil in dem Naturgefühl viel geistreiches Behagen ist und weil die Wahrheit immer durch ein begütigendes Temperament gesehen worden ist. Die Bilder stehen in ihren besten Teilen auf der Höhe etwa der Lierschen oder Schleichschen Landschaftskunst.

❊

Die Firma *Fritz Gurlitt* akzentuierte die Thatsache ihres fünfundzwanzigjährigen Bestehens durch eine Ausstellung, in der die meisten und die wichtigsten Künstlernamen vertreten waren, die mit diesem Kunstsalon verknüpft erscheinen. Es sind im wesentlichen die Namen unserer bedeutenden Deutsch-Römer: Feuerbach, Böcklin, Thoma und Klinger, Namen von Malern der süddeutschen Malerschule, wie Leibl, Trübner, Uhde und ihr Kreis, und der dahinter stehenden französischen Malerei, vertreten etwa durch Courbet, Corot und Pissarro. Von Berlinern sind Menzel, Liebermann, Slevogt, Corinth und Leistikow zu nennen. Diese Namen deuten schon an, dass der Ausstellung etwas Historisches eigentümlich war, etwas Galeriemässiges, Dunkles und tonig Sonores, etwas altmeisterlich Beruhigtes. Die Werke streiten nicht mehr, sie sind. Von Böcklin interessierte am meisten der „Drachentöter" und die Bildnisstudie Gottfried Kellers, von Feuerbach ein bei Couture noch gemalter männlicher Akt, von Klinger ein guter, sehr malerischer Studienkopf und von Thoma die Umrissmalerei des „verlorenen Sohnes". Hodler schloss sich den Deutsch-Römern mit dem schönen Puvis-artigen „Dialogue intime" und mit einer frühen Landschaft vom Genfer See gut an. Von Trübner sah man einige kostbare Bilder; besonders klangvoll ist die Waldlandschaft aus dem Jahre 1876. Fritz von Uhde war gut vertreten durch den Studienkopf und den „schweren Gang", Habermann durch eine grosse Porträtstudie, Liebermann durch ein Selbstbildnis. Von den französischen Bildern sind die Corots, Courbets und Pissarros am wertvollsten. Von sonst noch ausgestellten Arbeiten seien Werke von Zorn, Lesser Ury, Schönleber, Sholderer, Schwind, Schmitson, Hans Olde und Corinth noch notiert. — In der Graphischen Ausstellung waren Radierungen von Fritz Lederer und Erich Büttner zu sehen. Beide Graphiker sind im Besitz einer gebildeten und sogar geistreichen Radierkunst.

❊

Ausstellungsräume für Malerei hat das Graphische Kabinet von Neumann in der Schillerstrasse in Char-

lottenburg eingerichtet. Die erste Veranstaltung ist dem jungen Nachwuchs gewidmet; wie es sich das Graphische Kabinet ja überhaupt zur Aufgabe gemacht hat, die Neueren zu propagieren. Die Wahl der Künstler ist in dieser Ausstellung nicht ohne Geist getroffen worden. Man findet interessante Arbeiten von Hasler (Mädchen mit Schale), einige farbig pikante Landschaften von Moll, zwei gute Puvis-artige Kompositionen von Friesz, eine schön rhythmisierte Landschaft von Manguin, einen kühn gezeichneten Frauenkopf von Vlamingk, talentvolle Landschaftsversuche von Beyrer und in einem Porträtkopf einen immerhin geistreich treffenden Kubismus von Kerschbaumer. Eine Kollektivausstellung giebt es von dem Österreicher Friedrich Feigl. Er ist ein aus dem Altmeisterlichen heraus denkender Stimmungslyriker. Noch etwas vorläufig in allen Äusserungen, und sensibel dabei wie ein rechter Österreicher. Ein Werdender noch, dessen zuweilen nach dem frühen Cézanne orientierte Bilder alle etwas gobelinartig und raumlos anmuten. Am reifsten ist Feigl als Graphiker. Doch ist er als Radierer in der Lage eines, der in wenigen Strichen eine Quintessenz geben will, ohne zuvor die Masse, die jede Quintessenz doch voraussetzt, besessen zu haben. K. S.



H. THUAR, BAUMSTAMM
AUSGESTELLT IN DER KÖLNER SEZESSION

PARIS

Im *Musée des Arts Décoratifs* ward Anfang Januar eine grosse Forain-Ausstellung eröffnet, die versucht den als Graphiker allgemein bekannten Künstler* in seinem Gesamtschaffen darzustellen. So ist es begreiflich, dass die Radierungen und Lithographien nur in einer Auswahl von zusammen 65 Nummern vertreten sind, und dass das Schwergewicht auf den etwa 80 Gemälden und den mehr als 250 Zeichnungen, Aquarellen und Pastellen lag.

Die Gemälde machen einen höchst fatalen Eindruck; es fehlt Forain als Maler jede Originalität. Vor jedem Bilde kann man das Vorbild nachweisen, nach dem er sich gerichtet hat, mehrfach ist es Manet, einmal Rops, sehr oft ist es Daumier, dann Renoir, dann Whistler, der wird abgelöst von Degas, und er mündet in Lautrec.

Eine bestimmtere Persönlichkeit ist Forain in seinen Zeichnungen. Von seinen Ausgangspunkten hat er sich selbständig weiterentwickelt und sich jenen schlagenden satirischen Zeichenstil geschaffen, der mit ein paar Strichen eine Situation festhält, der dabei aber seine graphische Schönheit nicht eingebüsst hat. Manche Blätter, zum Beispiel der „Spieltisch", haben sogar einen überraschenden Charme, da ist mit Sepia ganz leicht laviert und mit der Feder schnell hineingezeichnet, ein Auge mit einem Oval, eine Nase mit einer Linie und ein Hals mit einem Fleck, und das Ganze ist schlagend gegenwärtig, an Kraft von fern an Daumier heranreichend, an Grazie gewissen Rodinschen Tuschzeichnungen verwandt. — Akte und Studien dagegen sollte man nur mit grosser Vorsicht ausstellen. Man sollte Forain nicht so laut rühmen, wie es seit einigen Jahren geschieht: er ist ein glänzend begabter, sehr geschickter Erzähler und Illustrator, als solcher heute in Frankreich sehr wichtig und gleich nach Bonnard rangierend. Aber kein sehr grosser Künstler.

In den Nebensälen ward gleichzeitig die fünfte Ausstellung japanischer Drucke eröffnet. Nachdem in den Vorjahren die Primitiven, dann Harunobu, Utamaro und die andren Meister des achtzehnten Jahrhunderts gezeigt waren, ist diesmal Hokusai mit den Seinen daran (nächstes Jahr, als Schluss, Shiroshige). Viel Neues lehrt diese gleichfalls aus Privatbesitz zusammengebrachte Vorführung nicht, ausser vielleicht die Kenntnis des ziemlich seltenen und mit fast 50 Nummern gut vertretenen Choki (Nagayoshi), der ein zwar nicht sehr origineller, aber immerhin sehr geschmackvoller und als Kolorist bisweilen raffinierter Epigone von Utamaro und Haronobu ist. — Fünfzig Jahre sind es her, dass genau mit diesen gleichen Dingen, mit Hokusais Büchern und Drucken, der Japaneinfluss auf die französische Malerei einsetzte und sich die Künstler diese Schätze von Hand zu Hand gaben, dass Manet auf seinen Bildern gelegentlich japanische Stilleben anbrachte, dass er sich an reinen Farben begeisterte, dass Whistler hinging und desgleichen that.

* 1912 erschien der Oeuvrekatalog von Forains Radierungen, „Forain graveur" verfasst von Ch. Guérin.



ALTE CHINESISCHE STEINFIGUR
AUSGESTELLT BEI R. WAGNER, BERLIN

Und so ist diese Ausstellung in Paris ein Dokument von retrospektivem Wert. Aber — wie fern sind uns doch ästhetisch diese Dinge schon wieder geworden, und nicht nur die eingesetzten Kenner des extremen Orients zucken bei Hokusai die Achseln. Da liegt in einer Vitrine eine Holzmaske, aus der Sammlung Paul Cosson, zusammen mit kleinen Skulpturen, mit Netsukes und andren Dingen, streng und gross wie eine jonische archaische Plastik, sie stammt aus dem zwölften oder dreizehnten Jahrhundert. Der eine Kopf interessiert uns heute mehr als der ganze Hokusai und seine Schüler; vielleicht weil wir das heute so dringend brauchen wie wir damals die Holzschnitte brauchten. Emil Waldmann.

KÖLN

Das kühne Häuflein jugendlicher Neuerer, die sich vor einigen Jahren unter dem Titel „*Kölner Sezession*" zusammenschlossen, wagte durch eine grosse Ausstellung im Kunstverein einen energischen Vorstoss. Man glaubte das Terrain doch wohl durch die vorigjährige Sonderbund-Ausstellung geebneter, als es sich nun erweist. Als bleibende Nachwirkung jener grossen Revue, deren eigentliches Verdienst die Kollektionen van Gogh und Cézanne waren, erscheint wie überall, so auch bei den Künstlern dieser Vereinigung der bestimmende, wiewohl nicht immer mit Lust bemerkte Einfluss jener beiden Grossen — wobei freilich nicht geleugnet werden soll, dass auch viel frische Begabung sich hervorthut und hin und wieder auch die meist schmerzlich vermisste Eigenart.

Als ein selbständig starker Meister in der Ausdrucksfähigkeit des Zeichenstiftes erweist sich A. Waldschmidt in Stierstudien und dem kompositionell sehr geschickten Entwurf eines Schlachtengewühls. Das an sich wirkungsvolle Kompositionsprinzip F. S. Weinzheimers, des routinierten Aktzeichners, verliert allzu häufig gesehen an Kraft, und man wittert verdächtige Nähe des aus Akademie, Modernismus und Publikumsgeschmack zusammengebrauten Rezepts. Die Landschaften und Porträts von Isselmann zeigen entschiedenen Sinn für malerische Nuancen, verstimmen jedoch durch die zu deutliche Abhängigkeit von Cézanne. Gminskas farbenleuchtende Landschaften aus Norwegen und der Provence wollen uns mehr zusagen, als seine figürlichen Arbeiten mit dem starken Einschlag Hodlers und gewisser primitiver Nordländer (wie Skovgaard). Nennt man sodann noch H. Thuars Landschaften, die den natürlichen Vorwurf knapp und kräftig, wenn auch etwas nüchtern zusammenfassen; ferner O. Oppenheimers stilisierte Stilleben, H. Mays atmosphärisch gut behandelte italienische Landschaften, sowie endlich den farbenfrohen „Kubisten" A. Macke — so ist die Besonderheit, in gewissem Sinne auch der Wert der Ausstellung gekennzeichnet. Einer, C. Mense, versteigt sich in seinen Malereien zu indiskutablen Geschmacklosigkeiten. Hingegen giebt er in graphischen Blättern eine eigene Naturauffassung zu erkennen.

Die Plastik: B. Hoetgers weich-dekorative Art der Modellierung ist durch mehrere Werke gut angedeutet; H. Wildermann (der auch graphische Arbeiten sehen lässt) zeigt den Torso eines Schreitenden, im Stil der archaisch-griechischen Aktbildnerei. W. Lehmbruck (ebenso übrigens wie der Maler H. Nauen) hat die im Katalog versprochenen Werke zurückbehalten.

A. F.



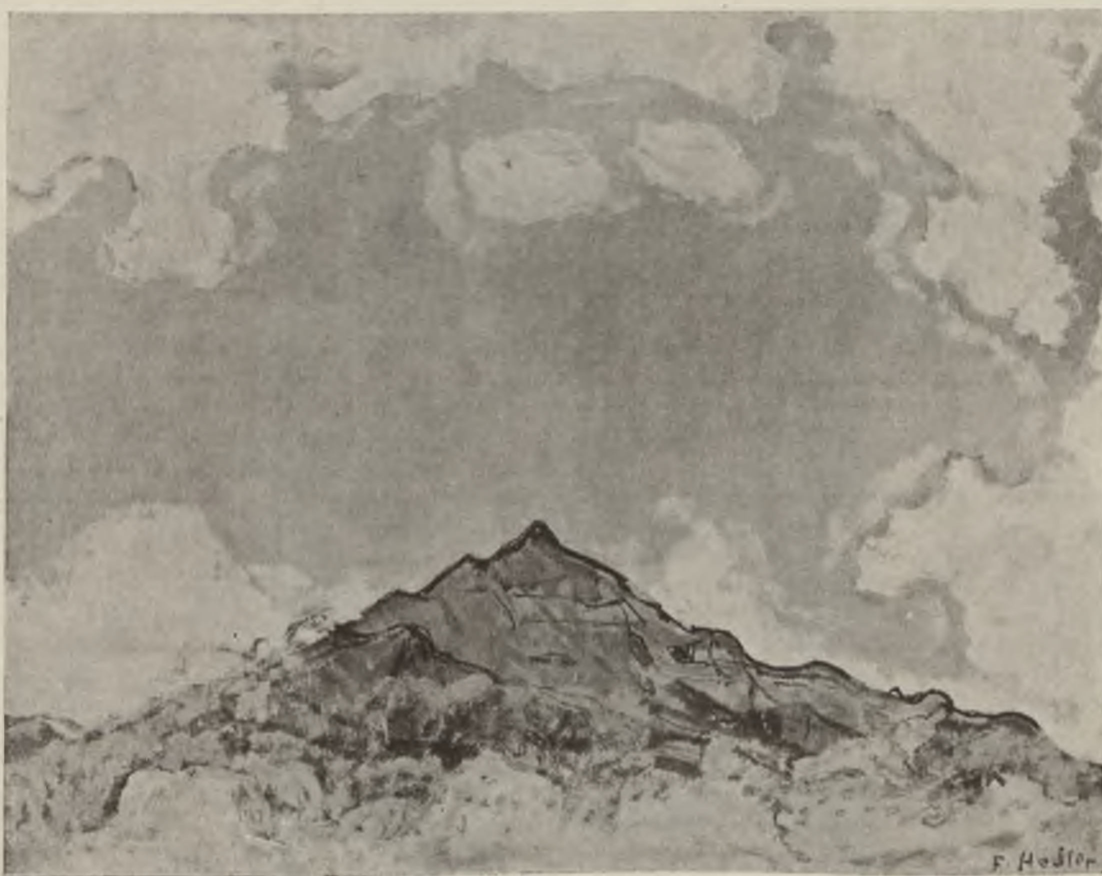
UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Alte persische und türkische Kunst

(Sammlung von Schmidthals-Teheran und Berliner Privatbesitz.)

Am 29. und 30. Januar kam bei Lepke zum ersten Male eine grössere Anzahl mohammedanischer Antiquitäten zur Versteigerung, und es ist interessant, die Erwartungen und die Ergebnisse einer solchen Erstlingsauktion einander gegenüberzustellen. Der Katalog wies über 400 Nummern auf; darunter war zwar die persische und türkische Keramik allein mit mehr als zweihundert Stücken vertreten, immerhin wurde aber auch an Teppichen, Stoffen, Metall, Glas und Miniaturen manches Beachtenswerte geboten. Die erzielten Preise muss man eigentlich fast durchweg als verhältnismässig niedrig bezeichnen, wenn man berücksichtigt, dass es sich meist um Gegenstände von besserer Qualität handelte, abgesehen von einigen wirklich hervorragenden Stücken und einem nicht zu starken Prozentsatz mässiger Ware. Bei dieser Verteilung hätte man auf eine starke Beteiligung aus Sammler- und Händlerkreisen hoffen dürfen, denen hier offenbar eine günstige Gelegenheit gegeben wurde, sich mit einem neuen Gebiete ohne besonderes Risiko zu befassen. Aber eigentümlicher Weise war die Zahl derjenigen, die die Konjunktur verstanden, auffallend gering. Die wenigen, die sich in islamischer Kunst einigermassen auskannten, liessen sich durch die minderen Stücke abschrecken und übertrugen ihr ablehnendes Urteil von diesen auf die übrigen, andere hingegen, die wohl Lust gehabt hätten, sich dieses oder jenes zu ersteigern, wurden durch die Vorstellung von hohen Preisen entmutigt, die hie und da für ähnliche Stücke bezahlt worden sein mögen, und gingen gar nicht erst hin. So litt die Auktion vornehmlich daran, dass die Frequenz zu schwach war, und das Nachsehen haben wie immer in erster Linie die Abwesenden. Kein Wunder also, dass einige wirklich belanglose Stücke, auf die sich der eine oder andere kapriziert hatte, lächerlich hoch bezahlt wurden,



FERDINAND HODLER, SCHWEIZER LANDSCHAFT
SAMMLUNG GÜNZBURGER IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN
MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE, WIEN



FERDINAND HODLER, MÄDCHEN IM WALDE (DAS STRUMPFBAND)
SAMMLUNG GÜNZBURGER IN DER GALERIE HELBING, MÜNCHEN
MIT ERLAUBNIS VON H. O. MIETHKE, WIEN

während die bessere Mittelware fast durchweg zu billig wegging.

Indische Miniaturen, zum Beispiel, die in Paris oder London 200 bis 300 Fr. kosten würden, kamen nur auf 19, 20, 26 M. usw., offenbar weil die Künstler, die sich dafür interessiert hätten, annahmen, sie würden für kleine Börsen unerschwinglich sein. Die persischen Ausgrabungsfayencen erzielten natürlich nicht annähernd die Preise, die armenische Antiquare dafür zu fordern pflegen, aber immerhin war hier das Resultat leidlich. Geradezu kläglich aber wurde am zweiten Tage eine Anzahl wirklich guter und interessanter persischer Halbfayencen im chinesischen Blauporzellanstil bezahlt, die allerdings gegenwärtig ausser Mode sind; nur eine Kirmanflasche erreichte 600 M. Die türkische Keramik, die neuerdings wieder begehrt wird, ging zum Teil auffallend gut; ein Rhodoskrug, der keineswegs als eine Rarität zu betrachten war, erzielte 650 M., ein hübscher Teller derselben Provenienz sogar 1220 M.

Die Bronzen waren meist alt, aber ohne die so geschätzte Silbertauschierung; es stand also nur eine bescheidene Nachfrage zu erwarten. Unter den Stoffen waren viele mässige, späte Arbeiten; das beste Stück dieser Abteilung, ein schön gezeichneter und gut erhaltener Brussa-Sammt ging bis zu dem angemessenen Gebot 3850 M.

Unter den Teppichen ragte ein prachtvoller alter Perser des 16. Jahrhunderts mit Vasenmuster hervor; er kam nicht über 8700 M. hinaus; bei starker Beteiligung hätte er fast doppelt soviel erzielen können. Ein schönes Heratfragment erstand das Nordböhmische Gewerbemuseum in Reichenberg für 1000 M., ein andres Stück derselben Herkunft kam auf 3110 M., ein guter Uschak des 17. Jahrhunderts auf 3700 M. Zwei syrische emaillierte Glasbecher wurden für das Kopenhagener Kunstgewerbemuseum um 490 und 300 M. ersteigert.

Immerhin hat diese Gelegenheit, so wenig sie auch genützt wurde, der altislamischen Kunst sicherlich manche neuen Freunde zugeführt, und es ist zu erwarten, dass eine zweite derartige Spezialauktion bereits auf eine lebhaftere Beteiligung, vor allem auch aus Museumskreisen, wird rechnen können.

E. Kühnel.

MÜNCHEN

In München findet Mitte März bei *Hugo Helbing* die Versteigerung der Sammlung Günzburger aus Genf statt. Der Besitzer hatte für seinen Landsmann Hodler in erster Linie Interesse, und so wird man an mehr als 40 Werken Hodlers Gelegenheit haben, die Entwicklung des Künstlers zu erkennen. Insbesondre ist der Landschafter Hodler gut vertreten. Die Frühzeit Hodlers wird durch die Gestalt der ewigen Jugend und durch ein Knabenbildnis gut vertreten. Neben Hodler kommen auch andere Schweizer Meister auf diese Versteigerung, von denen zunächst Buri und Amiet ihren Platz wahren werden.

NEUE BÜCHER

Heinrich Bulle: Der schöne Mensch im Altertum. Eine Geschichte des Körperideals bei Ägyptern, Orientalen und Griechen. 320 Tafeln. 210 Abbildungen im Text. Band I der von E. Hirth herausgegebenen Serie „Der Stil". — 2. Auflage. München und Leipzig 1912.

Wer seinen Abbildungsbedarf bei antiker Skulptur mit dem ersten Bande des „Schönen Menschen" zu decken gewohnt war, musste über die jetzt endlich vorliegende zweite Auflage des Werkes erstaunt sein. So sehr ist sie erweitert und verändert worden. Die wenigen belanglosen Tafeln sind ausgemerzt worden, dafür ist eine grosse Reihe wichtiger neu hinzugekommen. Am meisten aber hat sich der Text gewandelt. Er ist zu einer Geschichte der formalen Probleme der antiken Figurendarstellung geworden. Nicht mehr nur zu jeder Tafel sind die nötigen archäologischen und kunsthistorischen Bemerkungen gemacht, sondern den Hauptgruppen gehen kurze aber sehr inhaltsreiche Kapitel voraus, in denen der Verfasser die Entwicklung schildert, welche die Gestaltung des jedesmaligen formalen Motivs genommen hat — zum Beispiel die Darstellung des nackten, ruhenden männlichen Körpers, der gelagerten, der sitzenden, der angelehnten Figur, der bekleideten, der nackten Frau und des Kindes. Auf diese Weise kann der, der es ernst nimmt, wirklich in den Geist der antiken Plastik eingeführt werden, und seit dem Schaffen des verstorbenen Dänen Julius Lange, des gleichfalls früh verstorbenen Berliner Professors August Kalkmann und des ebenfalls in der Blüte der Jahre dahingegangenen Furtwängler, — die alle in dieser Richtung arbeiteten — hat ja das Verständnis antiker Skulptur tatsächlich grosse Fortschritte gemacht. Hierbei ist das Bullesche Werk schon in seiner ersten Fassung ein hervorragender Mitarbeiter gewesen, nur wegen seines so instruktiven Planes. Die zweite Fassung wird es wegen des weiteren Ausgreifens der Ideen in noch höherem Maasse werden, zumal da diese Ideen sich nicht auf die rein formale Betrachtung beschränken, sondern auch die menschliche Seite betonen, indem die seelische Verfassung der Menschen und Völker, welche diese Kunst geschaffen haben, skizziert wird.



ALTER SAMMETTEPPICH AUS KLEINASIEN
SAMMLUNG VON SCHMIDTHALS BEI R. LEPKE, BERLIN

Dass man sich bei Bulles Einleitungen und Anmerkungen auf wissenschaftlich durchaus gesichertem Boden befindet, bedarf keines Hinweises, sein Name bürgt dafür. Gewiss sind manche Einzelheiten heute immer noch strittig, und mancher Gelehrte wird im Einzelfall andrer Ansicht sein. Aber, es scheint nach allem, dass in den weitaus meisten Fällen sich die von Bulle vertretene Auffassung immer mehr und mehr Bahn brechen wird. Die Figur von Subiaco ist doch wohl sicher spätarchaisch und nicht hellenistisch, und der Ostgiebel von Olympia ist gewiss nicht so schlecht, wie er neuerdings hingestellt wurde. Und beruhigend ist die Meinung, dass die Nike von Olympia schon um die Mitte des fünften Jahrhunderts entstanden sei. In allen Fällen wird man finden, dass bei Bulle das Künstlerische eines Werkes entscheidender angesehen wird als irgendwelche historische oder philologische Hypothese. Deshalb hat der Kunstfreund Vertrauen zu diesem Buche. Es langweilt einen nie, sondern giebt einem bei diesen alten, oft totgesagten Trümmern die Dinge, die unsere Zeit braucht und sucht das künstlerisch Lebendige.

Das Abbildungsmaterial ist so gut wie es den Umständen und dem Preise nach sein kann, fast immer lagen gute Vorlagen zugrunde (nur die Medusa Ludovisi sollte man heute nicht mehr mit ihrem ehemaligen Medaillonhintergrund reproduzieren). Als sehr verdienstlich sei angemerkt, dass endlich

einmal die praxitelische Venus von Knidos richtig zusammengesetzt ist, der Körper des vatikanischen Exemplars mit dem Kopf aus Tralles.

Zum Schluss noch eine abseitsliegende Bemerkung. Wenn man die Tafeln durchsieht und bei den schönsten „Neuigkeiten" stehen bleibt, um sich zu informieren wo sie sich befinden, so wird man in den weitaus meisten Fällen finden: Boston oder New York. Fast alle grossen Stücke, die im letzten Jahrzehnt zu haben waren, sind nach Amerika gewandert. Das liegt nicht daran, dass die Amerikaner mehr Geld ausgeben — das ist nur relativ. Sondern sie kaufen grosszügiger als die europäischen Museen. Fast alle die grossen Werke, die Boston gekauft hat und die jetzt New York kauft, sind durch die Hände eines einzigen grossen Kenners gegangen, John Marshall in Rom. Das Pendant zum Aphroditethron, das in Berlin abgelehnt wurde — wohl weil ein Archäologe, der es nur aus der Photographie kannte, die Echtheit bezweifelte — so wie viele andre Dinge allerersten Ranges. Seine Museumskommission hat zu ihm das nötige Vertrauen und giebt ihm die nötigen Vollmachten — deshalb, und nicht wegen des Geldes, hat jetzt Boston eine so hervorragende Sammlung und bekommt New York, für das Marshall jetzt kauft, eine ähnlich gute. Man fragt sich, warum ein grosses europäisches Museum nicht den allerersten der heute lebenden Antikenkenner, der auch im Süden lebt, ein derartiges Vertrauen entgegenbringt und warum statt dessen bald hier bald dort kleinere Dinge eingehandelt werden. Seit dem letzten grossen Antikenkauf, der Sammlung Sabouroff für Berlin und der Gewandstatue aus der Werkstatt der Parthenongiebel (gleichfalls Berlin) sind alle importanten Stücke für Europa verloren gegangen. Und wenn ein junges Museum wie Frankfurt, ein so hervorragendes und historisch so wichtiges Objekt, wie die Replik der myronischen Athena erwirbt, dann wird dies durch Schmähartikel so heruntergesetzt, dass es einem verleidet wird. Während der Zeit, die mit solchen Polemiken verthan wird, gewinnen die praktischeren Nationen einen Vorsprung. Es giebt immer noch einen Antikenmarkt für Werke allerersten Ranges, Boston und Kopenhagen beweisen es. Und dass die Besitzer der Fundgrube, die Italiener, einmal ein bedeutendes Stück im Lande halten, wie das Mädchen von Anzio oder die Niobide der Banca commerciale, gehört selbst heute noch zu den Ausnahmen. Vielleicht wird aber auch das bald anders, vielleicht ist es heute schon zu spät.

Emil Waldmann.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Handbuch der Kunstwissenschaft, herausgegeben von Dr. Fritz Burger, unter Mitwirkung von L. Curtius, H. Egger-Graz, P. Hartmann, E. Herzfeld, G. Leidinger, J. Neuwirth, W. Pinder, H. W. Singer, Graf Vitzthum von Eckstädt, M. Wackernagel A. Weese, H. Willich und O. Wulff. In etwa 90 Lieferungen zu 1,50 M. Akademische Verlagsgesellschaft m. b. H., M. Koch. Berlin-Neubabelsberg.

Max Lossnitzer: Veit Stoss. Die Herkunft seiner Kunst, seine Werke und sein Leben. Leipzig 1912, Julius Zeitler.

1. Les Peintres de Portraits, par Paul Lombotte Collection de l'Art Belge au 19. Siècle.

2. Guillaume Charlier, par Sander Pierron.

3. Thomas Vinçotte et son Oeuvre, par Paul Lombotte et Arnold Goffin. Alle drei Werke in der Librairie Nationale d'art et d'histoire. G. von Oest & Co. Brüssel und Paris.

Dantes Francesca da Rimini in der Literatur, bildenden Kunst und Musik. Nach den Plänen und Entwürfen des Professors Baron Guglielmo Locella bearbeitet und herausgegeben von Baronin Marie Locella. Esslingen a. U. Paul Neff Verlag. 1913.

Blumensträusse italienischer, spanischer und portugiesischer Poesie von Aug. Wilh. Schlegel. Neu herausgegeben von Karl Georg Wendriner. Berlin, Morawe und Scheffelt. 1912.

Heinrich Heines Atta Troll. Mit Zeichnungen von F. H. Ernst Schneidler. Morawe und Scheffelt Berlin 1912.

Waldemar Roesler. Die neue Kunst in Berlin. Band I, von Karl Scheffler. Berlin-Steglitz. Verlag von E. W. Tieffenbach. 1913.

1. Leitfaden für den kunstgeschichtlichen Unterricht von Dr. Hans Jantzen.

2. Bilderatlas zur Einführung in die Kunstgeschichte von Dr. Hans Jantzen. Beides in Paul Neff Verlag, Esslingen a. N.

Johann Wilck. Ein Maler des deutschen Empire, von Alfred Gold. Verlegt bei Paul Cassirer in Berlin 1912.

Der Heiligen Leben und Leiden, anders genannt das Passional. Zwei Bände. Im Insel-Verlag zu Leipzig 1913.

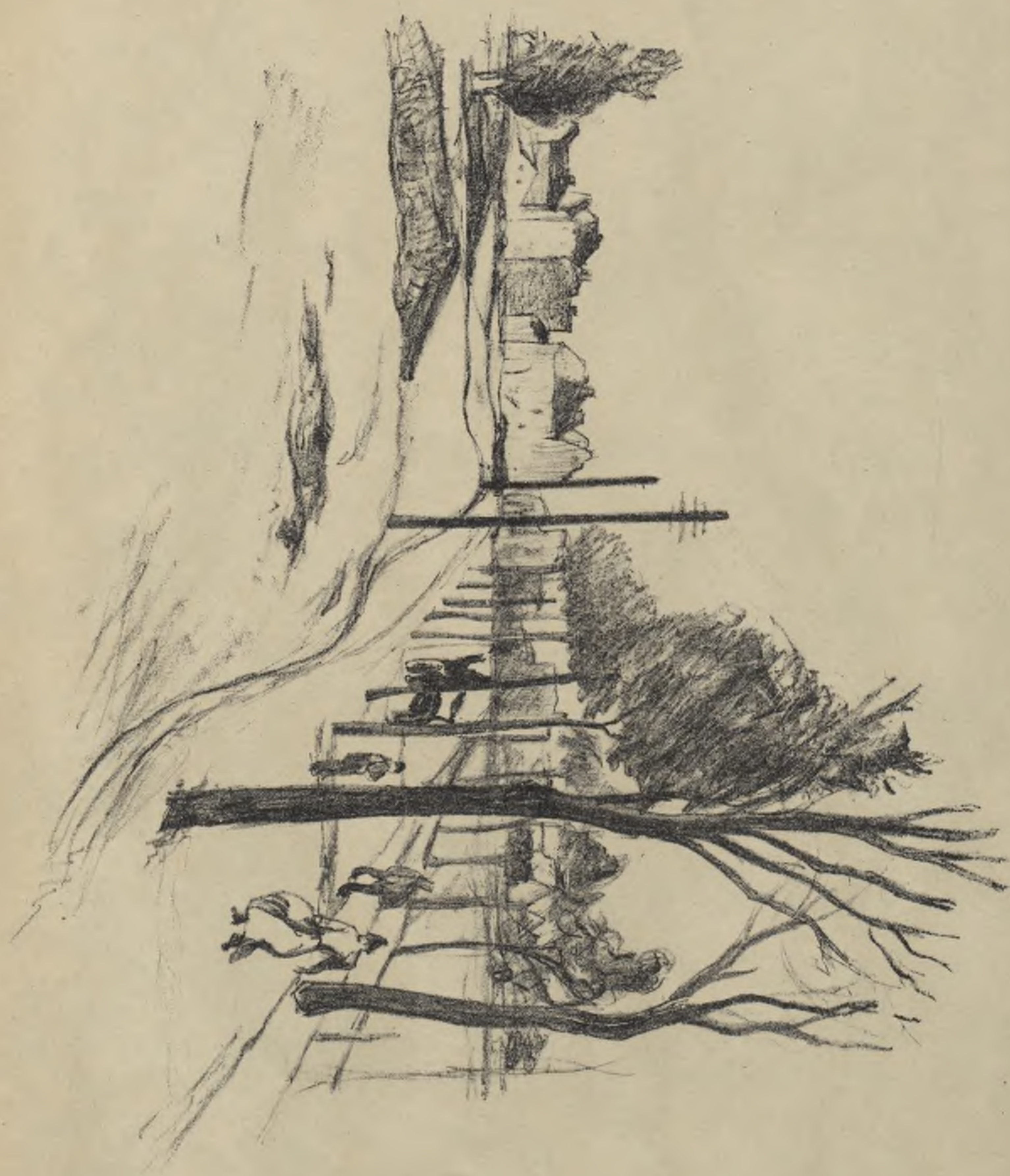
Rembrandts Handzeichnungen. I. Band. Rijksprontenkabinet Amsterdam. Hermann Freises Verlag, Parchim i. W. 1912.

Alexander Kochs Handbuch neuzeitlicher Wohnungskultur. Band Herrenzimmer. Verlag Alexander Koch, Darmstadt.

Simson, 43 Federzeichnungen von Franz Reinhardt, München R. Piper & Co., Verlag.

Die antike Kunstsprache, technisches lateinisch-deutsches Wörterbuch von Felix Witting. J. H. W. Heitz Verlag, Strassburg.

ELFTER JAHRGANG. SECHSTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. FEBRUAR. AUSGABE AM 1. MÄRZ NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERANTWORTLICH IN ÖSTERREICH-UNGARN: HUGO HELLER, WIEN I
VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





RUDOLF GROSSMANN — *BERLINER BILDER VI* — ORIGINALLITHOGRAPHIE



ADOLF OBERLÄNDER

VON

KARL VOLL


ADOLF OBERLÄNDER, DAS UNGESCHICKTE MODELL

Im Bereich der Münchener Fliegenden Blätter wird heuer ein schönes Jubiläum gefeiert: am 16. Oktober 1863 hat Oberländer seine ersten Zeichnungen für ihren Verlag abgeliefert. Sie erschienen zwar nicht in den Fliegenden Blättern selbst, sondern in dem auch von Braun und Schneider herausgegebenen Jugendfreund, der eine heute sehr selten gewordene Zeitschrift für Kinder gewesen ist und ungewöhnlich hoch stand durch wertvolle künstlerische Beiträge. Aber die im gleichen Jahre herausgekommene Nr. 960 der Fliegenden Blätter brachte den ersten der unzähligen Beiträge von Oberländer in diesem wichtigen Blatte. Die Zeichnung heisst „die Audienz" und würde heute kaum als ein Oberländer erkannt werden. Sie ist so scharf gezeichnet, dass sie fast an Menzel erinnert. Aber doch war Oberländer damals schon er selbst, wie das die

Wir reproduzieren die Abbildungen dieses Aufsatzes nach den Originalen, die vor einigen Monaten in Werkmeisters Kunstsalon, Berlin, ausgestellt waren und mit Erlaubnis der Verlagsfirma Braun & Schneider in München.

gleichzeitigen Illustrationen für den Jugendfreund beweisen. Manche Generation hat er seitdem heraufkommen und wieder verschwinden sehen. Er aber steht noch immer aufrecht vor uns als einer der Stärksten, die für das berühmte Blatt gezeichnet haben. Ja es sind sogar Anzeichen dafür da, dass erst in unserer Gegenwart Oberländer das volle Verständnis findet, obschon ihm die Zeit, aus der heraus er entstand, gewiss nicht wenig Liebe entgegengebracht hat.

Oberländer stammt aus Regensburg, wo er in jenem wichtigen fünften Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts geboren wurde, das den Deutschen eine Anzahl ihrer besten Maler beschert hat: er ist 1845 geboren. Im wesentlichen und nach seiner ganzen grossen Künstlernatur und menschlichen Kultur gehört er München an. Dort hat er als junger Novize gelernt und dort hat er als reifer Mann bis auf den heutigen Tag die Fülle seiner Werke geschaffen. Er wollte Maler werden und kam 1865 zu Piloty ins Atelier, nachdem er vorher bei Professor Anschütz gewesen war. Er hat sich aber schon frühzeitig mit den Fliegenden Blättern in Verbindung gesetzt. Die Malerei hat er freilich nicht ganz aufgegeben und hat sich ihr sogar in späteren Jahren wieder mit besonderer Freude hingegeben: jedoch entscheidend ist für seine Entwicklung die Tätigkeit für die Fliegenden Blätter geblieben.

Fünf Jahre, ehe Oberländer für die Fliegenden Blätter zu arbeiten begann, hatte der grösste aus ihrer Anfangszeit, Moritz von Schwind, sich von ihnen zurückgezogen; nicht etwa im Verdruss, sondern weil ihm das Illustrieren immer eine Art Frondienst gewesen war. Mit Oberländer kam eine neue Generation herauf, die in mancher Hinsicht einen eminenten Fortschritt bedeutet. Schwind und Pocci, denen neben Kaspar Braun, dem Gründer des berühmten Verlags, das Blatt seine Popularität und den grossen Künstlerruhm verdankt hat, gehören der Richtung von Peter Cornelius an, ohne den sie nicht denkbar sind. Sie zählen zu der grossen Gruppe der Zeichner von der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts, denen die „schöne Linie“, allenfalls auch selbst die charakteristische, alles bedeutete, die aber für die Farbe wenig Sinn hatten, obschon sie gern und viel gemalt haben. Um so grösser ist ihre Bedeutung für die deutsche Illustration des neunzehnten Jahrhunderts. Durch sie wurde der süddeutsche Holzschnitt um das Jahr 1850 auf eine klassische Höhe gebracht, die der entspricht, die wir in Berlin bei Menzels Holzschneidern und in Dresden bei denen von Ludwig Richter treffen. Die Offizin aber, wo in München der Holzschnitt so verständnisvoll gepflegt wurde, war der Verlag der Fliegenden Blätter. Dort wurden die Zeichnungen der Künstler der älteren Generation, besonders die von Schwind, mit wunderbarer Feinheit und Kraft in den ausdruckvollen Stil des Holzschnittes übersetzt; dort wurden die Drucke auch



ADOLF OBERLÄNDER, DER GEFÄNGNISGEISTLICHE



ADOLF OBERLÄNDER, DIEB UND TOD

mit jener schönen saftigen Behandlung der grauschimmernden schwarzen Farbe gedruckt, die man heute nicht mehr erreicht und die doch allein der Intention jener am altdeutschen Holzschnitt gebildeten Künstler entsprochen hat.

Als Oberländer in die Fliegenden Blätter eintrat war diese erste grosse Blüte des deutschen Holzschnittes vorbei. Noch immer hielt der Verlag, wie er das ja bis heute thut, auf guten Schnitt und möglichst sorgfältigen Druck: aber die Zeit hatte sich geändert und mit ihr die Künstler. Nicht mehr der edle Schwung der schönen Linie, sondern die Pracht der malerischen Gestaltung und die Wucht der freien Bewegung wollten die Künstler gestalten: auch die Kultur hatte sich geändert. Unser alter guter Holzschnitt von der Mitte hatte in Süddeutschland das Malerische nicht gepflegt und war nicht so weit gegangen wie in Berlin unter Menzels Führung. Aber das neunzehnte Jahrhundert war in seiner Tendenz eminent malerisch; auch die Schule des späteren Münchener Akademiedirektors Piloty, der Oberländer entstammte, hielt in ihrer freilich nicht sehr gesegneten Art auf das Malerische. Da ergab sich von selbst eine Änderung des Holzschnittstils und bald genug auch eine technische Veränderung. In alter Zeit wurden die Zeichnungen vom Künstler selbst auf den Holzblock gezeichnet. Das hatte zwar manche unangenehme Folgen, aber doch einen Vorzug, gegen den alle Schwächen nicht in Frage kommen. Die Künstler bequemten sich dem Material an und muteten ihm nicht zu, was es nicht leisten konnte. Freilich bemerkten sie mit Verdruss, dass ein ungeschickter Holzschneider nicht selten die Zeichnung verdarb; auch war es ein Missstand, der uns heute besonders peinlich ist, dass die Vorgrundzeichnung des Künstlers durch das Schneidemesser vernichtet wurde. Da schien die Photographie helfend eingreifen zu können. Man brachte seit 1876 die Zeichnung photographisch auf den Holzblock, und der Holzschneider konnte das Original bei seiner Arbeit zur Kontrolle vor sich haben. Diese Neuerung ist schon in den sechziger Jahren auch einmal von Menzel versucht worden, aber er war mit dem Resultat sehr unzufrieden, während



ADOLF OBERLÄNDER, DIE LÖWEN DES SALONS

Oberländer sehr zufrieden damit ist. Anderswo hat man sie länger, zum Teil bis heute beibehalten, weil sie eine sehr grosse Vereinfachung des Betriebs bedeutet. Jedoch erweist sich, wie immer so auch hier, die Einmischung der Photographie in künstlerische Vorgänge und Techniken oft als verhängnisvoll. Es kommt leicht ein unfeines Resultat heraus. So ist der Holzschnitt auch in den Münchener Fliegenden Blättern eine geraume Zeit hindurch, in die gerade viele von Oberländers besten Arbeiten fallen, nicht mehr so gut wie er um das Jahr 1850 war, wo er in München die Höhe erreicht hatte, die ihm in Berlin Menzels unablässige und selbstkritische Bemühungen schon um 1840 verschafft hatten. Abgesehen nun von dieser technischen Veränderung hat kraft Oberländers Kunst, die gegenüber der der älteren Generation ungemein fortschrittlich war, der Münchener Holzschnitt von den sechziger bis zu den achtziger Jahren eine zweite grosse Blüte zu verzeichnen.

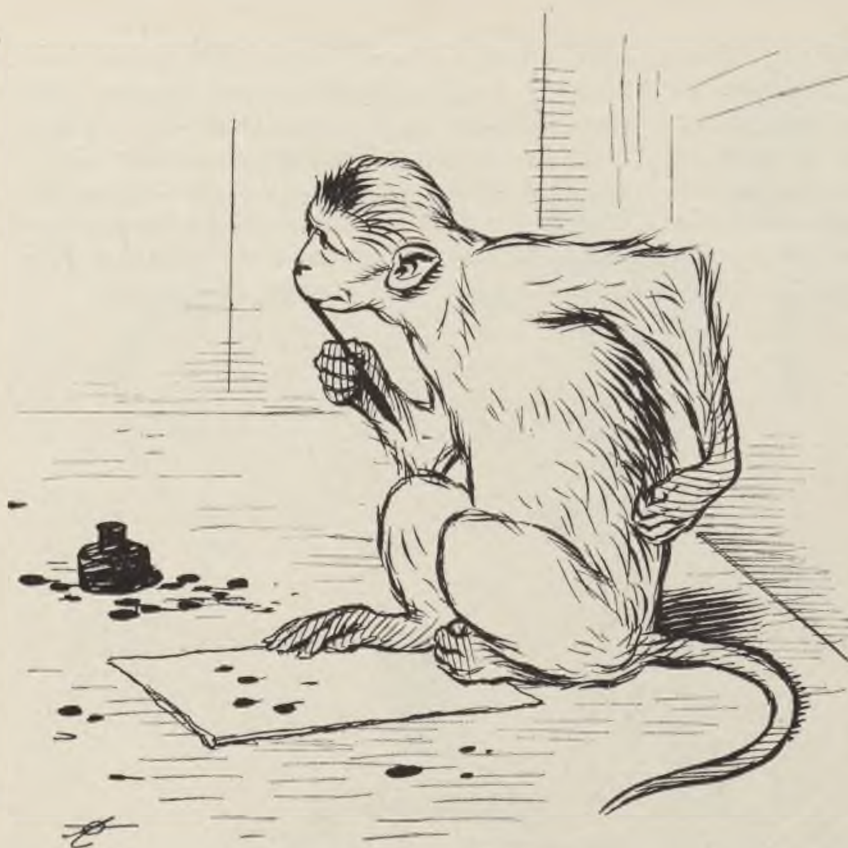
Wir sind gewohnt Oberländer nach seinen Beiträgen für die Fliegenden Blätter zu beurteilen, wo die meisten von ihnen zum erstenmal erschienen und wo sie also in den schärfsten Abdrücken zu finden sind. Sie zeigen auch den Künstler auf seiner vollen Höhe und in den verschiedenen Stadien der Entwickelung: aber ganz lernt man ihn doch erst kennen, wenn man auch die Münchener Bilderbogen mit heranzieht. Er hat seit 1869 deren 43 gezeichnet, darunter die letzte Nummer dieses für die deutsche Graphik so wichtigen Unternehmens, das leider schon seit einigen Jahren nicht weiter fortgesetzt wird und nur noch die alten Bogen neu auflegt. Diese Bilderbogen sind fast lauter Originalwerke, die Oberländer eigens gezeichnet hat, während die Bilderbogen von Wilhelm Busch vorher in den Fliegenden Blättern erschienen waren, ehe sie zum Separatabdruck gelangten. Das ist ein bemerkenswerter Unterschied. Oberländer ist der Künstler der bedeutenden Komposition und der weit ausgreifenden Bewegung. Was er macht, ist alles in einer poetischen Übertreibung der Wirklichkeit gegeben: deswegen kommt das grosse Format der Bilderbogen seinem Stil mehr entgegen als das kleinere der Fliegenden Blätter. Diese müssen ihm notgedrungen seine Zyklen in einzelne Teile zerlegen, während bei den grossen Blättern sich die Illustrationen zu einem Ganzen von kompositioneller Kraft zusammenschliessen, das nicht selten an den grossen Wurf der romantischen Zeichner erinnert. Oberländer illustriert z. B. die alte Geschichte von dem Hasen, der bei einer Überschwemmung vom Wasser fort-

gerissen wurde, sich aber noch auf einen Baum retten konnte, und schliesslich den Platz mit einem Bauern tauscht, der im Boot an den Baum gerudert kam. Der Hase zieht triumphierend in dem Kahn davon und lässt den in mehrfachem Sinn des Wortes begossenen Bauern auf dem Baum sitzen. Das ist keine Serie von gleich grossen Zeichnungen, sondern sie werden von Reihe zu Reihe breiter, bis die unterste, die die ungeheure Wasserflut darstellt, sich über die ganze Breite des Blattes erstreckt und etwas von dem brausenden Finale hat, in dem Schwind seine Kompositionen ausklingen liess. Wie fein auch die einzelnen Teile gezeichnet sind, so muss man doch den Bau der Gruppe zusammenfassend überblicken, um den Hauptgedanken des gar nicht auf witzige Wirkung bedachten Künstlers zu erkennen. In Oberländers Stil schwillt und quillt das Werk. Vom unscheinbaren Anfang aus nimmt es einen oft sehr kühnen, immer aber stolzen Aufschwung. Aus dem kleinen spassigen Abenteuer wird eine komische Epopöe; denn Oberländer ist kein Mann der nüchternen Erwägung, sondern ein Künstler von herzlicher Anteilnahme an der Aufgabe, die ihm aus dem Stoff erwächst und die keinem andern sich so darstellen würde wie ihm, dem besten Vertreter der guten Tendenzen der Pilotyschule.



ADOLF OBERLÄNDER, DER HÖFLICHE KUTSCHER

Es ist zwar nicht zu vermeiden, dass man Oberländer zu Pilotys Schülern rechnet: aber man muss schliesslich doch auch einmal den Versuch machen beide Künstler auf gleichen Boden miteinander zu stellen und sie als Illustratoren miteinander zu vergleichen. Piloty hat ja auch illustriert, was heute so gut wie unbekannt ist. So hat er an einem ausgezeichneten Liederbuch mitgearbeitet, das Georg Scherer gerade in dem Jahre herausgab, dessen fünfzigste Wiederkehr wir heuer für Oberländer feiern:



ADOLF OBERLÄNDER, MUCKI DER AFFE

dass die prahlerisch gemalten Kostüme der Pilotyaner um totes Gebein schlottern; aber noch immer dürfen wir nicht vergessen, dass echte Begeisterung diese Künstler zum Kampfe gegen die blutleere Kartonmalerei trieb, wir dürfen auch nicht vergessen, dass sie — wie fast immer die Vertreter des Neuen in der Kunst — sich ihren Weg gewissermassen durch Feindesland suchen mussten. Auch sie sind einmal Männer des erklärten mutigen und erspriesslichen Fortschrittes gewesen; und immer muss man heute sagen: der, der diese guten Tendenzen am reinsten verkörpert hat, war Oberländer. Die Beschränkung, die ihm die Ungunst des Lebens auferlegt hat, geriet ihm zum Heil. Piloty hatte wenig Sinn für gute reine Farbe: er und seine Schule fischten ihre einst so sehr bewunderten koloristischen Effekte aus dem Trüben. Es handelt sich wirklich nicht darum, dass er, wie so manchesmal behauptet wurde und wie wohl auch noch behauptet wird, aus dem Dunkel das Licht zu gestalten suchte, während die Späteren die sogenannte lichte Palette gehabt hätten. Auch das Dunkel kann klar sein: aber bei Piloty ist die Farbe immer trüb, gleichviel ob sie im schwersten Schatten oder im grellen Lichte steht. Diese Irrgänge eines noch unreifen Kolorismus brauchte Oberländer nicht mitzumachen. Er schuf im klar geordneten Linienstil und er durfte ein stolz wirkendes tiefes Schwarz zur kraftvollen Steigerung neben die reinen Partieen von leuchtendem Weiss stellen. So konnte er die von uns heute sehr zu Unrecht unterschätzte Freude seiner Generation am Tand, am Witz und Humor in reifen Kunstwerken durchsetzen. Was bei anderen Geschnas und Kostümschwindel ist, das ist bei ihm echte Kunst.

„Die schönsten deutschen Volkslieder mit ihren eigentümlichen Singweisen, Stuttgart 1863. Viele unserer besten Zeichner haben die Illustrationen geliefert: Ramberg, Ludwig Richter, Schwind, Strähuber, und auch Piloty hat sich mit einigen Blättern an dem Schmuck des schönen und jetzt sehr selten gewordenen Buches beteiligt. Dort zeigt sich die Schulverwandtschaft zwischen den zwei Künstlern zwar sehr deutlich, aber es zeigt sich auch schon die Überlegenheit Oberländers über seinen späteren Lehrer. Damals war er ja noch im Atelier von Anschütz. Pilotys Illustrationen geben zusammenhanglose Reihen von Figuren ohne inneren Schwung, aber voller Theatralik. Jedoch bedeuten auch sie, was man an diesem Buche bequem studieren kann, jenen Umschwung von der alten unmalerischen und auch verhältnismässig formenarmen Richtung zu die neuere, wo selbst die Illustration ein Gemälde sein sollte, und wo statt der mehr oder weniger künstlich zurecht gestutzten Formen der Corneliusschule nun der auf die Schilderung des Thatsächlichen gerichtete, damals für realistisch verschrieene Sinn der Pilotyschule ein volles blühendes Leben zu schaffen trachtete. Heute wissen wir,

Man kann heute hören und auch lesen, dass Oberländer in die für grosse Kunst ungünstige Zeit der Biedermeierei gehöre, dass das Wunderliche und Verschnörkelte eines altväterischen Humors seinen Werken für uns viel von der Wirksamkeit



nehme, die diese Zeichnungen einst gehabt hätten: es sei schliesslich viel an ihnen veraltet wie bei Spitzweg. Das ist eine falsche Zuweisung. Mit Biedermeierei hat Oberländer nichts zu thun, und wenn Spitzweg auch noch zu Lebzeiten von ihm gemalt hat, so ist dieser berühmte Maler eben doch wesentlich älter als der Hauptzeichner der Fliegenden Blätter. Man beurteilt überhaupt Oberländer nicht richtig, wenn man den Humor als das Wesentliche seines Stils ansieht. Er gehört zwar, wie Daumier, zu den Illustratoren, die durch Schärfe der Zeichnung, groteske Übertreibung der Formen, auch durch launig erfundene Kontraste viel Humor entfalten: aber das ist für ihn wie eben auch für Daumier nur eine Nebensache. Wenn man mit einem früher viel gebrauchten Wort seine Art charakterisieren



ADOLF OBERLÄNDER, AUF DER LÖWENSUCHE (ÄSTHETISCHE FABEL)



ADOLF OBERLÄNDER, DER WUNDERKNABE

soll, so geschieht es wohl am besten damit, dass man sagt, er habe immer nach dem grossen Strich gestrebt. Er selbst pflegt sich über die lustig zu machen, die bei seinen Zeichnungen vom Witz sprechen. Man bereitet ihm darum kein Vergnügen, wenn man bei ihm den Humor seiner Kunst rühmend hervorhebt. Er hat hierin auch ganz recht.

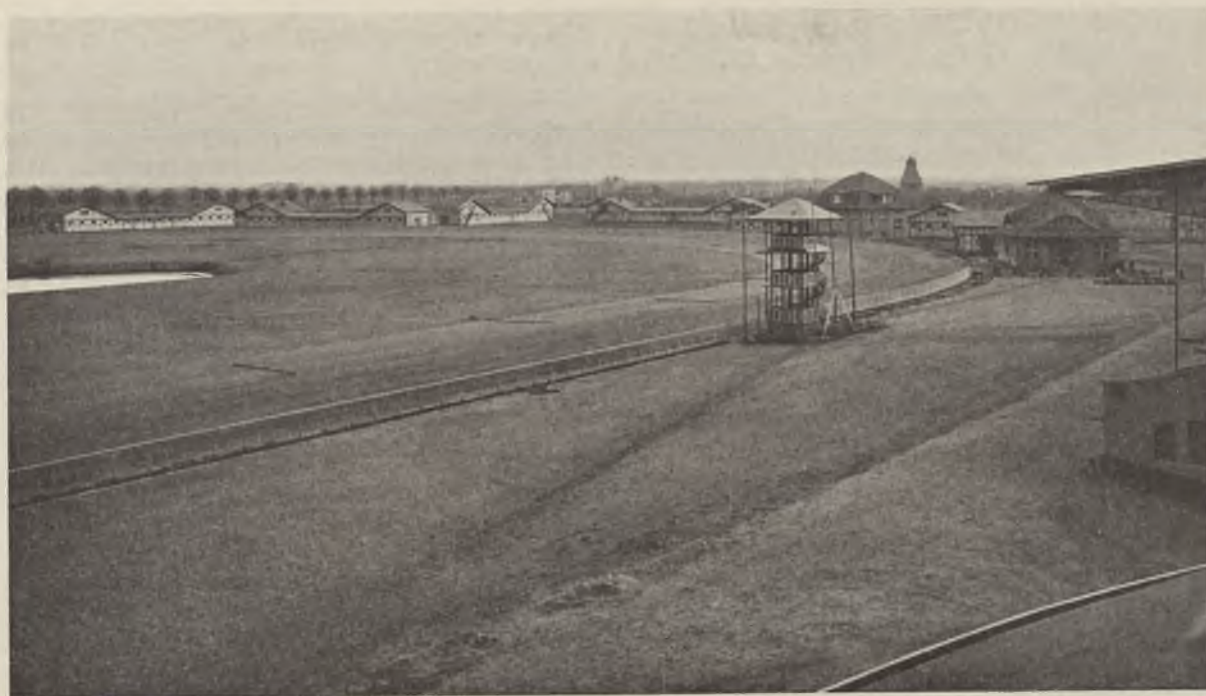
Um das Jahr 1870 hat in Deutschland ein folgenreicher Gegensatz die Kunst beherrscht. Eben erst kam der neue Realismus mit Leibl herauf, aber immer noch war das Inhaltliche in der Malerei von der grössten Bedeutung. Nur war es nicht mehr der ausgeklügelte gelehrte Inhalt, wie er in Wilhelm Kaulbachs historischen Zyklen zur Freude der Laien noch kurz vorher gepflegt worden war. Das rein Künstlerische drang durch, wie wir es bei den frühen auch noch etwas anekdotischen Bildern von Trübner, Habermann und von manchen andern finden. Aus diesem Widerstreit ging nicht nur die neue Kunst hervor, die in den letzten Jahrzehnten so viel Glänzendes gebracht hat, sondern schon während des Kampfes zwischen den zwei Richtungen selbst entstand eine Lebhaftigkeit der Gesinnung, die sich in einem gewissen gehobenen Stil äusserte. Dieser ist ein Hauptzug der Pilotyschule und aus ihm erklären sich Künstler wie Lenbach, deren faszinierende Wirkung auf die Zeitgenossen den Jüngeren heute kaum mehr verständlich ist. Von hier aus auch erklärt sich jene Opulenz der Formen, die damals üblich war, und die in den Tiroler Genrebildern aus jeder Bauernmagd eine heroische Figur à la Brunhild machte. Es mag manches Lächerliche an solchem Wesen zu finden sein aber für uns kommt diesmal nur die ernsthafte Seite in Betracht, dass sich nämlich auch Oberländers Stil — abgesehen von seiner persönlichen Veranlagung — so gut wie restlos aus diesem Schulcharakter entwickelt hat, der nun doch wohl mehr zu bedeuten hat als in den letzten Jahrzehnten von den Vertretern der neueren Richtungen angenommen worden ist.

Daraus ergibt sich auch im historischen Sinn die Unzulässigkeit der üblichen Zusammenstellung von Oberländer mit Wilhelm Busch. Sie gehörten wohl beide lange Zeit hindurch dem gleichen Milieu an und haben beide ihre Bahn von den Fliegenden Blättern aus genommen, aber Wilhelm Busch war zwölf Jahre älter als Oberländer und konnte niemals so engen Anschluss an die Malerei seiner Zeit gewinnen wie der Jüngere. Bei Busch liegen die Zusammenhänge mit der Kunst der ersten Hälfte des neunzehnten Jahrhunderts noch klar zu Tage, be-

sonders mit Rudolph Töppfer, dem Genfer Autor der berühmten grotesken Romane: bei Oberländer ist hierin nichts mehr zu spüren. Infolgedessen hat er aber auch mehr Zusammenhang mit der Zukunft. Wenn wir einmal seinen Werken gegenüber die nötige zeitliche Distanz haben werden, dann wird sich wohl ergeben, dass er mit seinem stets feinfühligen Strich, mit seinem dem Publikum so gut wie unbekannten ausserordentlich ehrlichen Naturstudium und mit dem ernsten künstlerischen Charakter seines Stils ein wichtiger Vorläufer der heutigen Illustration gewesen ist, die sich allerdings so gibt als ob sie nichts mit dem gemeinsam haben könnte, der so lange Zeit hindurch der Hauptmeister der deutschen Illustration gewesen ist, nicht nur der Fliegenden Blätter.



ADOLF OBERLÄNDER, ENTEN. STUDIE



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. BLICK VOM CAFÉPAVILLON

NEUE ARBEITEN VON AUGUST ENDELL

VON

KARL SCHEFFLER



Es stellt sich heraus, dass die wenigen recht behalten, die an Endells Talent und an seine Entwicklung geglaubt haben. In aller Stille ist uns in diesem Künstler, der vom Studium der Philosophie zum Kunstgewerbe kam, der mit seinen ersten ornamentalen Bildungen dann die Lachlust der Philister erregte, und der inzwischen von den Erfolgseklektikern als ein zurückgebliebener Romantiker schon abgethan worden ist, ein moderner Baumeister herangereift. Es zeigt sich nun, dass all der Sturm und Drang, die dieses grübelnde, intellektuelle Talent über viele Wege und auch wohl Abwege haben gehen lassen, keineswegs nutzlos gewesen sind. Endell ist in seinen neuesten Arbeiten freilich ebendahin gekommen, wo erfolgreiche Puristen schon seit Jahren stehen: zu einer Einfachheit, die aus Zweckbegriffen und statischer Notwendigkeit die Bauformen entwickelt, zu einer Strenge, die das Architektonische aus dem Tektonischen ableitet, und die zugunsten künstlerisch erhöhter Sachlichkeit auf Dekoration mehr und mehr verzichtet; aber Endell ist nun doch in einer anderen Weise einfach und streng als die, die so früh vor ihm „fertig" geworden sind. Bei ihm kann man in einer ganz anderen Weise von einer Klärung sprechen, weil ihr wirklich eine grosse Gärung vorangegangen ist, seine Strenge hat persönlichen Charakter, weil in seiner Entwicklung Charakter gewesen ist, seine Objektivität ist voller Eigenart, weil sie das Resultat erlebter und schicksalhaft empfundener Einsicht ist. Endell hat es sich ehrlich sauer werden lassen. Er ist niemals den bequemen Weg gegangen. Weil er vom Wesen der Baukunst eine hohe Meinung hat, ist er in aller



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. CAFÉPAVILLON



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. VORSTANDSPAVILLON

Berufs. Ganz hat ja auch er die Schwächen des modernen Autodidaktentums noch nicht überwunden, aber er ist auf gutem Wege es zu thun; und dadurch eben ist er im Begriff, eine gewisse Führerrolle wieder zu übernehmen.

Es wurde Endell im vorigen Jahr die Aufgabe überwiesen, einer Berliner Trabrenngesellschaft eine neue Rennbahn in Mariendorf zu bauen. Der Auftrag kam zur guten Stunde. Endell ist mit Bauaufgaben niemals überhäuft worden; selten ist es ihm nur möglich gewesen, auf dem Bauplatz und im Verkehr mit den Wirklichkeiten der Praxis Erfahrungen sammeln und Versuche machen zu können. Um so mehr imponiert die Sicherheit, womit Endell die schwierige und ungewöhnliche Aufgabe gelöst hat. In dieser Lösung kommt eine grosse Summe stiller werkthätiger Arbeit und eine eiserne Selbsterziehung zum Vorschein. Die modernen Rennbahnarchitekturen sind ja durchweg unendlich nüchtern und formlos. Einige öde Tribünenkonstruktionen und ein provisorisch erscheinendes Restaurationsgebäude stehen beziehungslos auf flachem Gelände da. Versuche zu einer einheitlichen architektonischen Gestaltung sind kaum jemals gemacht worden; meines Wissens ist Endell der erste, der den Charakter der Interimsarchitektur auf der Rennbahn überwunden und etwas geschaffen hat, das nicht nur an sich anmutig ist, sondern auch neue Entwicklungsmöglichkeiten zeigt. Er hat die profanen Grundformen, wie sie sich von selbst ergeben haben, beibehalten, hat sie aber so durchgeistigt, so gruppiert und in rhythmische Ordnung gebracht, dass man zum erstenmal von einer spezifischen Rennbahnarchitektur sprechen darf. Die scheusslichen Eisen-

Stille wie ein Lehrling bei dem Beruf in die Lehre gegangen. Er will die Baukunst nicht nur vom Zeichentisch aus beherrschen, sondern vom Bauplatz aus. Damit hat er sich einen Vorsprung gesichert, der jetzt plötzlich sichtbar wird. Wenn die meisten der vom Kunstgewerbe zur Architektur Gelangten im wesentlichen Architekturzeichner bleiben und über eine gewisse papierene Flächenhaftigkeit darum nicht hinauskommen, so steht Endell jetzt auf dem Punkte, ein räumlich empfindender praktischer Baumeister zu werden, der zugleich die Vorteile der revolutionären Bewegung dieser Jahre nutzen kann und die Vorteile, die sonst nur zunftmässige Berufserfahrung giebt. Denn er hat sich nicht nur mit dem Ästhetischen beschäftigt, sondern auch mit dem Technischen des



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. ZWEITE TRIBÜNE

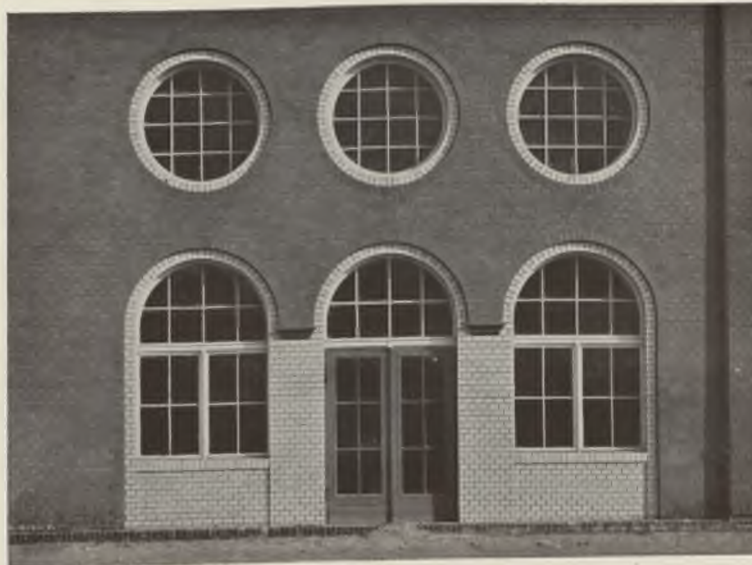
und Holzgerüste der Tribünen sind ihm zu geistreichen, herb graziösen Ingenieurarchitekturen geworden, aus dem obligaten Restaurationsgebäude hat er einen frei und elegant emporgebauten Pavillon entwickelt, der so zwischen den Tribünen plaziert ist, dass eine Gebäudegruppe von zwingendem Tempo entstanden ist. Unter seiner gestaltenden Phantasie ist eine leichte, repräsentative, zugleich herbe und heitere Sommerarchitektur entstanden, die das hat, was sie naturgemäss haben sollte und was ihr bisher trübselig immer fehlte: das Festliche, das auf eine frohe Volksmenge hinweist und dem zugleich das leicht Improvisierte, das nur für einige Tagesstunden, nur für die Hälfte des Jahres Berechnete anhaftet. Endells Rennbahnbauten erhöhen entschieden die Stimmung, indem sie die bunten Bilder des Rennlebens edel umrahmen.

Der Architekt hat begriffen, dass auf dem uferlosen Plan einer Rennbahn alle einzelnen Architekturen zufällig und willkürlich wirken müssen, wenn sie nicht in einen festen Bezug zueinander gebracht werden. Er hat darum alle Gebäude wie Teile eines grossen Ganzen behandelt. Der Hauptgruppe der beiden Tribünen mit dem beherrschenden Pavillon dazwischen an der einen Langseite gliedern sich an der Schmalseite der Bahn die sich weit dahindehnenden Gruppen der Stallgebäude an; beide Gruppen sind verbunden durch einige Einzelgebäude, wie das Kasino, das Wagehaus und den Pavillon für den Vorstand. Auf der Gegenseite schliessen sich die Hallen für die Stehplatzbesucher den Ställen dann wieder an, so dass eine Hälfte der elliptischen Bahn fast von einem festen Gebäudekranz umgeben ist. Die schöne Disposition wäre noch überzeugender in Erscheinung getreten, wenn die Stallgebäude nicht hinter der erhöhten Kurve etwas tief und versteckt dalägen; sie rahmen nicht so energisch wie es wünschenswert gewesen wäre. Auch die kleineren Einzelgebäude sind noch nicht mit der letzten Sicherheit plaziert. Dieses leise Schwanken im Gelingen weist deutlich darauf hin, dass Endell die ganze Anlage gewissermassen aus dem Nichts hat schaffen müssen. Diese Leistung ist um so



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. RÜCKSEITE DER ERSTEN TRIBÜNE

imponierender, als der Autodidakt das Ganze allein beherrscht hat. Er ist sein eigener Ingenieur gewesen, hat die schwierigen Erdbewegungen selbst berechnet und die speziellen praktischen Fragen, woran diese Aufgabe so reich war, im wesentlichen ohne Hilfe von „Fachleuten“ gelöst. Bei einem alten erfahrenen Baumeister wäre das vielleicht nicht der Erwähnung wert; bei einem Künstler aber, der es als seine Mission empfindet, die architektonische Form zu erneuern, der zeitweise sogar etwas wie eine Metaphysik der ornamentalen Form getrieben hat, verdient diese Selbsterziehung zur Praxis besonderen Hinweis. —



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. DETAIL DER ZWEITEN TRIBÜNE RÜCKSEITE

Betrachtet man die Gebäude im einzelnen, so ist es von eigenem Reiz zu sehen, in welcher Weise die eigensinnige Subjektivität Endells objektiv wird. Das Ingenieurhafte seiner künstlerischen Phantasie zeigt sich vor allem in dem fein gezeichneten Gesträhn der eisernen Tragekonstruktionen der Tribünen. Ohne das statisch Unumgängliche zu kaschieren und mit sicherem Materialgefühl hat Endell die Stabeisen so zu Bündeln vereinigt, dass sie etwas doldenartig Gewachsenes haben. Die Träger sind tief in die Tribünen hineingerückt, so dass die Dächer weit vorspringen und dadurch ein Gefühl von Freiheit und Leichtigkeit geben.

Endell hat es verstanden, den Härten der Tribünenformen, der Schärfe, die sich aus dem Gegenüber der gebrochenen Dachlinie und der Linie der amphitheatralisch ansteigenden Sitzreihen ergiebt, dadurch geistreich zu begegnen, dass er den offenen Seiten rhombenförmige, mit farbigem Glas ausgefüllte Fenster eingefügt hat, die den Raum in gewisser Weise architektonisch schliessen und ein glückliches Parallelsystem der Linien herbeiführen. Diese künstlichen halben Seitenwände wirken um so mehr, als die durchscheinenden Farben der Fenster zugleich als koloristisches Motiv benutzt worden sind und als der Blick darum mit Gewalt auf die vermittelnde, Ordnung schaffende Form gelenkt wird. Sehr wirkungsvoll ist bei der zweiten Tribüne die platte Rückwand aufgeteilt mit Hilfe von Türen, die in die unter der Tribüne liegende Restauration führen, und von runden, hell umrandeten Fenstern. Nicht so glücklich ist dagegen die Rückseite der ersten Tribüne ausgestaltet. Dort hat Endell dem sonst überall unterdrückten Drang nach repräsentativ dekorierenden Bauformen zu sehr nachgegeben. Er hat die flache Wand nicht, wie bei der zweiten Tribüne, flächig, bündig behandelt, sondern hat ihr ohne Ursache eine lange Säulen-



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF DETAIL DER ERSTEN TRIBÜNE. RÜCKSEITE

reihe mit darüberlagerndem Gesims vorgebaut. Die dorisch-endellsche Säulenstellung an sich ist geistreich genug durchgeführt, Kapitäle und Gesims sind mit einer gewissen zierlichen Meisterschaft sogar gebildet; doch ist das Motiv überhaupt deplaziert. Das fällt um so mehr auf, als Endell nur an dieser Stelle der Verführung zum rein Dekorativen nachgegeben hat.

Ein für Endells Formenwelt besonders bezeichnendes Bauwerk ist der Cafépavillon zwischen den fein ornamentierten Brüstungen, mit ihrer glücklichen Stufenanlage und im Gewand einer heiter klingenden Farbigkeit, eine geistreich reife Arbeit Endells, ein Gebäude, das die ganze Anlage im Mittelpunkt festlich beherrscht wie eine klingelnde und schmetternde Janitscharenmusik. Die reich graziöse Wirkung ist um so bemerkenswerter, als sie mit einfachsten Mitteln erreicht worden ist, als es sich eigentlich nur um eine Zimmermannsarbeit handelt. Wie sich die Beobachtung überhaupt auf-



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. EISENKONSTRUKTION DER TRIBÜNEN

Tribünen, zu dem vom Niveau der Promenade Terrassen hinaufführen. Die Form dieses leichten Gebäudes ist eine langgezogene Ellipse, deren äusserste Rundungen an den Schmalseiten abgeschnitten sind. Diese Abgradung erscheint nicht glücklich. Denn dem vorne stehenden Betrachter ist es nun, als setze sich der elliptische Schwung hinten nicht fort, als hätte der Pavillon eine platte Rückseite. Dadurch erhält das Bauwerk etwas Unkubisches. Im übrigen aber ist diese Architektur, im Stil etwa der chinesischen Pavillonbauten der Empirezeit, mit seinen lustig geschweiften Dächern, drängt, dass Endell überall mit einer wohlberechneten Sparsamkeit gearbeitet hat, dass es ihm gelungen ist mit frugalen Mitteln den Eindruck von etwas Schmuckhaftem und Solidem zu erzeugen.

Hinter den Tribünen ziehen sich in langer Zeile die einfachen Fachwerkhäuschen für den Totalisatorbetrieb entlang. Sie sind aufs äusserste sparsam und sachlich gebaut, haben aber in all ihrer Einfachheit viel Charakter. Die Dächer wirken etwas schwer, die Dachlinien sind — wie überall bei Endell — etwas hart und schneidend; doch ist es der echte architektonische Sinn, der sie gebaut



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF, BETRIEBSGEBÄUDE

hat. Was diese und andere kleinere Bauten — den koketten, hübschen Vorstandspavillon, den durchsichtig schlanken Richterturm, das solide landhausartige Wagehaus, in dem auch die Inspektorwohnung untergebracht ist — charakterisiert, ist eine merkwürdige Mischung von einer fast asketischen Einfachheit und formaler Eigenwilligkeit, von Allgemeingültigkeit und persönlicher Kaprize.

Die weitläufigen Stallanlagen und die beiden Unterkunftshallen des Stehplatzes zeichnen sich ist endlich, hart an der erhöhten Kurve und vor den Ställen, das Kasino für das Bahnpersonal plaziert worden. Mit seiner Vertikalwirkung und seinen festen Formen beherrscht es am richtigen Platz die horizontal betonten Gruppen der Stallgebäude.

Neben den bestimmenden Hauptformen und der Gesamtdisposition ist auf einer Rennbahn die Farbe ein wichtiger Wirkungsfaktor. Während dieses geschrieben wird, sind die Bauwerke noch nicht ganz



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. KASINO

naturgemäss mehr aus durch Eigenschaften kluger Zweckmässigkeit aus als durch bedeutende Einzelformen. Und durch eine gute architektonische Plazierung. Für die Stallgebäude scheinen englische Vorbilder frei benutzt worden zu sein. Wenigstens erinnert die Idee, die abschliessenden Giebellinien an der inneren Seite tief herabzuziehen — wodurch nicht nur Raum gewonnen, sondern auch ein hässlicher toter Winkel vermieden worden ist — an ähnliche englische Bauwerke. Es ist damit jedenfalls ein glücklich beherrschendes Motiv gewonnen worden, das die schlichten Fachwerkbauten in einem gewissen freien Rhythmus ordnet. Wirkungsvoll

vollendet — was auch aus den Reproduktionen zu ersehen ist — und die Farbe wirkt noch nicht wie sie gedacht ist. Doch genügt das schon Vorhandene, um zu zeigen, dass Endell die Farbe in grosszügiger und wirkungsvoller Weise über den ganzen weiten Platz hin zu organisieren verstanden hat. Blau und grün sind neben dem Gelb der Ziegelsteine und neben heiteren weissen Akzenten die beherrschenden Töne. Sie sind in den Scheiben und Wandtönen der Tribünen, werden aufgenommen von der luftigen offenen Architektur des Cafépavillons und erhalten eine Antwort vom Kasino und dem Wagehaus her, während die goldenen



AUGUST ENDELL, TRABRENNBAHN IN MARIENDORF. HALLEN DES DRITTEN PLATZES

Kugeln des Cafépavillons im Zentrum dieses Farbenkonzerts flimmern. Es ist mit der Farbe motivisch gearbeitet, die Töne springen herüber und hinüber, und so ist auch von dieser Seite die Einheitlichkeit im Vielerlei der Gebäude geistreich betont. Vielleicht könnten die Stallgebäude farbig lebhafter noch wirken; aber das wird man erst entscheiden können, wenn die Anlage ganz fertig ist, wenn das Grün des Sommers hinzukommt, wenn viel Fahnen, Bündel von Fahnen ringsumher aufgepflanzt sind und wenn der weite Platz vom bunten Rennleben und von Menschenmassen belebt ist. Was man aber jetzt schon sieht, ist, dass in diesen an wahrer Originalität so armen Jahren eine schwierige und an sich eigentlich undankbar nüchterne Aufgabe mit ursprünglichem Talent gelöst worden ist. Ein Outsider hat sich mit Hilfe dieser Aufgabe zu Rang und Führerschaft heraufgearbeitet und damit zugleich gemacht, dass man endlich von einer künstlerischen Rennbahnarchitektur sprechen darf.



AUGUST ENDELL, INNERES DER OBEN ABGEBILDETEN HALLEN



EDOUARD MANET, FRAU DE NITTIS

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET

VII

VON ANTONIN PROUST

Im Lauf des Jahres 1882, nach dem Sturz des Kabinet Gambetta kamen wir häufiger zusammen. Sowie ich etwas freie Zeit hatte, ging ich in die Rue d'Amsterdam. Da, in seinem Atelier, gedachten wir vergangener Tage.

Manet kam immer wieder auf sein Lieblingsthema, auf seine Reisen nach Cherbourg (wohin er geeilt war, um dem Kampf der Albama beizuwohnen), nach Holland, Italien und Spanien. Vom Café Guerbois sprach er wenig oder gar nicht.

Manchmal brachte ihn Aristide in Harnisch.

Manet zürnte ihm wegen seiner strotzenden Gesundheit. „Dieser Kerl," sagte er, „hat seine Amme geheiratet, das ist der reine Zuchthengst. Ich weiss, dass er mir treu ergeben ist, und wenn Léon ihm sagen würde, er müsse auf den Händen zur Butte-Montmartre, er thäte es, um mir einen Gefallen zu thun. Aber er ist zu gesund, er bringt mich zur Verzweiflung!" Das war eine schmerzliche Zeit für seine Freunde. Dennoch arbeitete er, während alle versuchten, ihn zu erheitern. Eines Tages kam Mallarmé mit seinem Hunde Saladin ins Atelier. „Hören Sie, Mallarmé, das geht nicht, Ihr Hund da wird mir für dreissigtausend Francs Bilder ruinieren." Und der Hund wurde hinausgesetzt. Eines Nachmittags, als eine Anzahl Freunde im Atelier versammelt war, kam der Doktor Siredey, besprach sich mit Manet über seinen Zustand und empfahl sich. Ich begleitete den Arzt bis hinunter, und wir blieben noch ziemlich lange im Gespräch auf dem Hof. Als ich zurückkam, nahm mich Manet beiseite und fragte, was Siredey mir über seinen Gesundheitszustand gesagt habe.

„Er hat mich gebeten, lieber Freund, dich vor dem Gebrauch zu vieler Arzeneimittel zu warnen."

„Und das war alles?"

„Nein, er hat auch von seinem Gesundheits-

zustand gesprochen und mir gesagt: „Sehen Sie, ich, der die anderen behandelt, leide an heftigen Herzbeschwerden, ich trage einen abscheulichen Stein mit mir im Bauch herum."

„Und weiter hat er dir nichts gesagt?"

„Doch, er hat mir Vorwürfe gemacht, dass ich nicht alle Hebel in Bewegung gesetzt habe, damit der Staat ein Bild von dir ankauft."

„Also hat er deiner Marotte geschmeichelt?"

Während Manet damals mein Porträt malte, hatte ich wirklich mit ihm über meinen Plan gesprochen, es durchzusetzen, dass das Luxembourg-Museum eins seiner Bilder ankauft.

„Ich will nicht stückweise in die Museen eindringen," hatte er mir damals geantwortet, „entweder ganz oder gar nicht." Ich stellte ihm vor, dass man doch mit dem Anfang anfangen müsse. „Das gebe ich zu," erwiderte er, „aber richtig wäre, wenn jeder Maler eine Wand für sich hätte, mit gehörigem Platz zwischen den Bildern und in dem Milieu, wie es für ihn passt. Das Aufhängen geschieht ohne Sinn und Verstand, die Anordnung ist abgeschmackt, die Ausschmückung der Säle ist ganz verrückt. Man tötet das Eine durch das Andere. Wenn man mir keine Wand geben will, dann lieber gar nichts."

„Und doch hat das Kind mit dem Säbel, für sich allein, keine kleine Revolution in den Vereinigten Staaten hervorgerufen!"

„Das ist möglich, aber hier möchte ich dann schon lieber nichts."

Das Jahr darauf, als ich im Ministerium der schönen Künste war, machte ich ihm wiederum den Vorschlag. Ich hatte soeben die vier Courbets angekauft, die im Louvre hängen: „das Begräbnis von Ornans", den „Hirschkampf", den „Mann mit dem Ledergürtel" und den „Verwundeten". Das war nur dadurch ermöglicht worden, dass Henry Hecht eine Summe für den Ankauf vorstreckte, denn das Ankaufsbudget war erschöpft oder wenigstens schon mit Beschlag belegt, indem ich eine Summe für den Ankauf der Sammlung Timbal reserviert hatte.

Ich schlug Manet vor, für ihn in derselben Weise vorzugehen, wie für Courbet; doch lehnte er es ab.

„Da würde ja ein Indianergeheul bei deinen Kollegen losbrechen. Bedenke doch dass, im Vergleich mit mir, Courbet ein Klassiker ist, und nun sieh, wie dieser Klassiker in der Kammer aufgenommen worden ist. Es ist dort besser geworden, das will ich zugeben. Aber haben sich vielleicht die Konservatoren des Louvre gebessert? Sie haben die Courbets in die dunkelsten Säle und in einer ganz wahnsinnigen Höhe untergebracht. Wenig hat daran gefehlt, so wärest du gezwungen gewesen, wie Gambetta scherzend sagte, deine Courbets auf einem Karren spazieren zu fahren, um wieder zu deinem Gelde zu kommen, ebenso wie Emile Ambre meinen „Maximilian" durch ganz Amerika gekarrt hat. Und dann hab ichs nicht eilig. Es gab mal eine Zeit, wo ichs eilig hatte, das ist vorbei. Ich bin geduldig und philosophisch geworden, ich kann warten, oder wenigstens mein Werk kann warten, denn die Angriffe, deren Ziel ich war, haben die Spannkraft meines Lebens gebrochen. Keiner weiss, was es heisst immer und immer wieder beschimpft zu werden; das ekelt einen an, und richtet einen schliesslich zu Grunde."

Nochmals am gleichen Tage kam er auf das Thema zurück. „Also, Siredey hat dir Vorwürfe gemacht," sagte er, „dass du den Staat nicht veranlasst, ein Bild von mir anzukaufen? Aber das wollen wir nun ruhen lassen, nicht wahr? Und nun versprich mir eines: mich niemals stückweise in ein Museum kommen zu lassen, wenigstens nicht, ohne zu protestieren.

Kannst du dir mich im Luxembourg vorstellen mit einem einzigen Bilde, der „Olympia" oder dem „Père Lathuille"? Ich wäre dann nicht mehr ganz, und ich will ganz bleiben.

Nimm zum Beispiel eine einzelne Bleistiftzeichnung des alten Heim und hänge sie zwischen lauter Bilder allen möglichen Ursprungs. Und nun bedenke die Wirkung oder vielmehr Nichtwirkung! Hänge im Gegenteil die ganze Serie in gutes Licht auf einen guten Platz, und du wirst dein blaues Wunder erleben. Ich will nicht auf einer Musterkarte figurieren."

Er ordnete bei diesen Worten langsam die Pinsel, die er am Tage vorher beim Malen einer Miniatur benutzt hatte, der einzigen Miniatur, die er je gemacht hat, und die heute François Coppée gehört, dann sagte er: „Weisst du, wonach mein Ehrgeiz schon lange strebt? Ich möchte den Christus am Kreuze malen. Und nur du könntest mir dafür, so Modell stehen, wie ich es mir denke; während ich dein Porträt malte, verliess mich dieser Gedanke keinen Augenblick. Er wurde schliesslich so sehr zur Manie, dass ich dich als Christus mit dem Hut auf dem Kopf, im Rock und mit einer Rose im Knopfloch gemalt habe. Das könnte allenfalls als der Christus gelten, der zur Magdalene geht.

Aber Christus am Kreuz: welch Symbol! Mag man alle Jahrhunderte durchwühlen, man findet nichts Ähnliches. Die „Minerva" ist schön, die „Venus" ist schön. Aber was ist das Sinnbild des Mutes, das Sinnbild der Schönheit gegen das Sinnbild des Schmerzes! Er ist das innerste Mark der Menschheit, er ist ihre Poesie.

Doch genug davon," sagte er, indem er mit ziemlicher Mühe aufstand, „da werde ich ja ganz schwermütig. Das ist Siredeys Schuld. Wenn ich die Ärzte sehe, so machen sie mir immer den Eindruck von Türstehern an den Häusern der Totengräber. Und doch fühle ich mich heute Abend um Vieles besser!"

„Nun, was meinst du? Wollen wir uns einen Wagen nehmen und bei Durand essen?"

„Gut, ich nehme nur meinen Mantel. Ich kann niemals von Mänteln sprechen," fügte er lachend hinzu, „ohne an mein Abenteuer bei Nina de Villars zu denken. Ich hatte mir gerade einen gelblichbraunen Mantel bei einem englischen Schneider gekauft und komme zur Teestunde zu Nina. In dem sehr dunklen Vorzimmer sehe ich, dass alle Garderobehaken voller Mäntel hängen, ich ziehe meinen Überzieher aus und legte ihn sorgfältig auf einen Tisch. Was ich aber für einen Tisch hielt, war eine Kleieschicht auf einem Bade, das Nina eben genommen hatte: und mein Mantel sinkt in die Tiefe und verschwindet in der Wanne. Eine solche Situation hätte sich Labiche nicht entgehen lassen dürfen. Beim Nachhausegehen musste ich mich in ein Plaid wickeln, während mein Paletot trocknete. Und sie, ach sie wollte sich totlachen."

Bei Durand sass Cabanel neben uns. Manet wusste, dass Cabanel für ihn in der Jury eingetreten war. Vor dem Porträt von Pertuiset, das den Protest einiger seiner Kollegen hervorrief, hatte er gesagt: „Hier sind höchstens vier, die imstande wären, etwas Ähnliches zu malen!" Manet, dem diese Worte durch Gervex hinterbracht worden waren, sprach ihm seinen Dank dafür aus. Die beiden Tische wurden zusammengerückt, und die Unterhaltung drehte sich um die Lehrmethode in der Kunstakademie.

„Ich will nicht etwa," sagte Manet, „den guten Glauben derer anzweifeln, die sich für Methoden ins Zeug werfen, die ich für schlecht halte. Als Violett-le-Duc Ateliers in der Akademie einführte, glaubte er, es gut zu machen. Er hat sich geirrt. Er sah nicht ein, dass, wenn er dort patentierte Optiker einsetzt, er nicht nur den Wetteifer brachlegt, indem er die freien Ateliers zugrunde richtet, sondern dass diese Optiker, gewöhnt sich einer bestimmten Nummer zu bedienen, ihren Schülern Brillen von derselben Nummer auf die Nase setzen würden. Daraus sind nun ganze Generationen von Kurzsichtigen und Weitsichtigen entstanden, je nachdem die Lehrer besser aus der Entfernung oder aus der Nähe sahen. Unter den Vielen finden sich nun ab und zu Schüler, welche, einmal draussen, mit ihren eigenen Augen zu sehen anfangen und ganz erstaunt sind, plötzlich anderes zu sehen, als man ihnen bisher gezeigt hatte. Diese werden nun in Acht und Bann gethan, so lange sie nicht Erfolg haben, aber stellt sich der Erfolg ein, so erklärt man sie laut als die Ihren, weil sie früher einmal dem Mutterhaus angehört haben. Sie müssen mir zugeben, Herr Cabanel, dass ich die Wahrheit spreche." „Die lautere Wahrheit," fügte ich hinzu, denn Bastien-Lepage hat mir erzählt, dass, als er sich um den Preis von Rom bewarb und voller Angst am Quai Malaquais auf das Resultat der Jury-Beratungen wartete, Sie, Herr Cabanel, kamen und ihm sagten: „Mein armer Freund, Sie sind nicht gewählt worden, man hat den Preis der zweiten grossen Medaille vom vorigen Jahre zugesprochen."

„Die Anciennetät geht eben vor," sagte Manet.

Und Bastien-Lepage fuhr fort: „Ich rannte wie ein Rasender davon, lief über die Brücke der Saints-Pères, die rue Richelieur hinauf. Auf dem Boulevard ging ich in eine von Martinet veranstaltete Ausstellung. Das erste Bild, das mir in die Augen fiel, war der Balkon von Manet. Das war für mich eine Offenbarung, und nach Damvilliers, meinem Dorfe, zurückgekehrt, fing ich an zu malen, was ich sah und alles Gelernte zu vergessen."

„Die Sache verhält sich so," sagte Cabanel, „Bastien hat mich oft daran erinnert, aber glücklicherweise für ihn hat er die Lehren der Akademie dabei nicht vergessen, die übrigens, wenigstens in meinem Atelier, sehr freisinnig sind. Denn fragen Sie meine Schüler selbst, ich lasse ihnen volle Freiheit. Wirklich, Herr Manet, man darf nichts übertreiben. Und übrigens war doch die Umgestaltung der Akademie eine augenfällige Notwendigkeit geworden, alle Lehrmittel waren dort aufgestapelt. Da war es ganz natürlich, dass man auch Ateliers schuf. Ich habe gewiss den Wunsch, dass viele freie Ateliers gegründet werden, aber ich bin auch gerecht genug, einzusehen, wie sehr ihnen die Unentgeltlichkeit der Akademie die Auf-

gabe erschwert." „Und dann," fügte Manet hinzu, „wir sind noch nicht am Ende. Die Kunstakademie wird Filialen in der Provinz aufmachen, die Strömung dafür ist vorhanden. Man will die Kunst unter das Volk bringen, wie man zu sagen pflegt, und man übersieht, dass, was die Kunst dabei an Ausdehnung gewinnt, sie an Höhe verliert."

es steckt nichts dahinter. Wenn ich so spreche, will ich nicht Viollet-le-Duc zu nahe treten, der den Einfall hatte, ein noch strengeres Institut als das alte zu gründen, das schon verteufelt streng war. Ich bin ihm im Gegenteil persönlich dankbar für die Aufnahme, die er mir zuteil werden liess, als er im Rathaus noch allmächtig war. Ich ging da-



EDOUARD MANET, SPANISCHER STIERKAMPF

„In diesem Punkte," sagte Cabanel und stand auf, „bin ich mit Ihnen völlig gleicher Meinung."

Als Cabanel sich verabschiedet hatte, sagte Manet zu mir: „In gewisser Weise hat er wohl recht, Bastien-Lepage hat eben nicht genug vergessen. Aber wir sind auf einem elenden Wege. Wer hat doch gesagt, dass die Zeichnung die Niederschrift der Form ist? In Wahrheit soll die Kunst die Niederschrift des Lebens sein. Ja, ja, auf der Akademie wird wohl sehr lobenswerte Arbeit geleistet, aber

mals zu ihm, um ihn zu bitten, mir einen der Säle zur Ausmalung anzuvertrauen. Unglücklicherweise, nachdem er meine Bitte liebenswürdig mit angehört hatte, wies er mich an Herrn Ballu. Nun, lieber Freund, Herr Ballu empfing mich wie einen Hund, der es wagen will, seine Pfoten zu einer offiziellen Wand zu erheben.

„Das Leben von Paris in dem Haus von Paris malen wollen, fort mit solch einem verrückten Gedanken! Es lebe die Allegorie! Zum Beispiel die

Weine Frankreichs: der Burgunder, durch eine weibliche Gestalt mit braunen Haaren dargestellt, der Bordeauxwein durch eine Frau mit kastanienbraunem Haar, der Champagner durch eine Blondine. Oder vielleicht Merkur mit seinem Schlangenstab und derlei Possen! Dann, die Geschichte von Paris, und da meint man so selbstverständlich die Geschichte der Vergangenheit, als ob man vom alten Testament redet! Das neue etwa? Ja, prosit! Und doch! welch Interesse hätten nicht später einmal die Porträts der Männer, die jetzt die städtischen Angelegenheiten leiten. Wenn wir nach Amsterdam kommen, so überwältigt uns das Bild der Sydnici. Warum? weil es der ehrliche Ausdruck von etwas Gesehenem ist. Aber heutzutage errichtet man, wie es scheint, Monumente, um die vorsündflutliche Geschichte wiederaufleben zu lassen. Cavier ist der Gott.

Und doch muss man nur Augen haben, um zu sehen. Giebt es, frag ich dich, etwas Lebensvolleres als die Gruppe des Tanzes von Carpeaux auf der Fassade der Oper? Wie diese Modernität absticht von ihrer Umgebung, wie man gern alles herunterreissen möchte, was dahinter steckt!"

„Auch die Malereien von Baudry?" fragte ich lächelnd.

„Ganz besonders die Malereien von Baudry. Baudry ist unglücklich, dass das Foyer der Oper dunkel ist, und man daher seine Malereien nicht sieht. Wie unglücklich wäre er aber erst, wenn man sie sähe! Er ist zu gescheit, um nicht zu fühlen, dass sie nicht hingehören. Doch wenn ich sage, man müsste die schlecht wirkenden Sachen herunterreissen, so ist das natürlich nur eine Redensart. Ich bin im Gegenteil der Ansicht, dass man alles respektieren soll, nur muss man jedes Kunstwerk in den ihm zukommenden Rahmen setzen.

Weisst du was, Degas hätte das Foyer der Oper ausmalen müssen, ich meine natürlich den Degas nach der Semiramis. Er hätte da eine Reihe unvergänglicher Meisterwerke geschaffen, vorausgesetzt, dass Herr Charles Garnier das Licht hätte voll durch das Foyer fluten lassen. Ja, die Architekten von heutzutage mögen hervorragende Talente in mancher Hinsicht sein, aber sie sind gar zu ängstlich in bezug auf Licht und Luft. Immer begnügen sie sich mit kleinen Öffnungen und jämmerlichen Fensterchen.

Aber um auf Herrn Ballu zurückzukommen. Er fand ein herrliches Wort, um mich zu verabschieden: ‚Es ist sehr interessant, was Sie mir da vorschlagen, aber ich bin nicht der Herr im Rathause, schreiben Sie an den Seine-Präfekten.' Ich habe geschrieben, aber niemals eine Antwort erhalten."



EDOUARD MANET, SPANISCHES BALLET. 1862



MAX PECHSTEIN, WANDDEKORATION

WANDBILDER VON MAX PECHSTEIN

VON

KARL SCHEFFLER

Die Wandbilder Pechsteins, die hier in einigen Reproduktionen gezeigt werden, schmücken das Speisezimmer eines Landhauses in Zehlendorf, das ein der neuesten Kunst passioniert Zugewandter sich von einem Schüler Peter Behrens' hat bauen lassen und das sowohl dem Vorübergehenden wie auch dem Besucher der inneren Räume laut und selbstbewusst zuzurufen scheint: wohne kultiviert. Insofern passt alles einzelne gut zueinander; alles, auch die Malerei Pechsteins, ist aus der gleichen Wirkungsabsicht hervorgegangen. Der Geist, dem dieser avancierte Kunstfreund so fest ververtraut, ist der Geist unseres neuen Kunstgewerbes. Aus ihm stammt das etwas lehrlingshaft übertriebene Behrensempire der Architektur, die starke Farbigkeit draussen und drinnen, die Interieureinrichtung, die Bilderwahl und auch die Wandmalerei Pechsteins. Das Haus ist insofern charakteristisch für diese Jahre, als darin anschaulich gezeigt wird, wie modernes Kunstgewerbe und moderne Kunst, die bisher feindlich fast nebeneinander hergingen, nach Vereinigung streben. Wer Freude an tiefsinnigen Worten findet, mag das eine „Synthese" nennen. Da nun die reine, die zweckbefreite Malerei unmittelbare Beziehungen zum Kunstgewerbe nicht wohl haben kann, so bleibt dem Kunstgewerblichen nichts anderes übrig als in die Sphäre der Malerei hinüberzulangen. Das ist denn auch geschehen, nicht nur in den Staffeleibildern der Jüngsten, die man an den Wänden findet, wo sie oft eine nicht geringe Wirkungskraft ausüben, sondern auch in den die Wände des Speisezimmers gobelinhaft ringsum und von oben bis unten überziehenden Malereien Pechsteins. Wenn Dekorationsmalereien nun ernsthaft gemeint werden und den Ehrgeiz haben,

ganz künstlerisch zu werden, so schweben dem Maler gleich auch Wirkungen des Fresko vor. Das Wort Fresko aber wird bei uns immer nur mit einer Art von mystischer Ehrfurcht ausgesprochen. Es herrscht die Meinung, das Fresko sei an sich schon etwas Höheres als die Staffeleimalerei, in ihr sei das Geheimnis der Grösse und Tiefe. Eine solche Meinung übt natürlich ihre Suggestion. Sie treibt das Dekorationstalent Höhen zu, die ihm nicht gemäss sind; aber sie wirkt auch veredelnd, entwickelnd und die Kräfte stark anspannend.

das neue Kunstgewerbe in diesem frischen und fleissigen Talent zu vergeistigen strebt und dass der neue Jugenddrang in diesem Künstler verständig nach halb gewerblichen Aufgaben greift. Auch die Glasfenster Pechsteins, die Gottfried Heinersdorff ausführt und wovon einige eben jetzt bei Fritz Gurlitt zu sehen sind, weisen ja auf diesen Willen zum Kunstgewerbe. Pechstein fühlt wahrscheinlich selbst, dass die äusseren Beschränkungen, die zu Stilisierungen zwingenden Bedingtheiten der Technik, des Materials und der Zwecke



MAX PECHSTEIN, WANDDEKORATION

So kommt es, dass Pechstein uns mit seinen Wandmalereien vor Versuche stellt, denen man unmöglich ohne Anteil zusehen kann. Man erblickt nicht nur eine Arbeit von symptomatischer Bedeutung für die Zeit, sondern auch die ernste Talentprobe eines aus dem Handwerk und der gewerblich angewandten Kunst heraus denkenden Dekorativen, den ein heftiger Höhendrang beseelt und mit dessen frischer Kraft man unwillkürlich sympathisiert. Es wäre urteilslos, vor seinen Wandmalereien von neuer Freskokunst zu reden oder sonst grosse Worte zu gebrauchen; aber es ist immerhin auch der Rede wert, wenn wir sehen, dass sich

seiner Begabung wohlthätig sind. Sie objektivieren im gewissem Sinne seinen dekorativ impressionistischen Drang, der sich so schwer zu Bildeinheiten bändigen und ordnen lassen will — wie es ebenfalls die interessante Ausstellung bei Gurlitt beweist. Es ist bezeichnend, dass in dieser Ausstellung mehr die ganzen Wände mit vielen Bildern nebeneinander wirken als die einzelnen Bilder. In diesem Sinne ist dem Künstler auch die frei zusammengewachsene Bilderfolge an den Wänden des Zehlendorfer Speisezimmers recht einheitlich gelungen. Er hat auf laute und stark klingende Farben verzichtet und koloristisch insofern zu stilisieren verstanden, als



er sich auf drei Farben beschränkt hat, auf ein Gelb, Grün und Blau, die überall von der hellen Farbe des Grundes zusammengehalten und überstrahlt werden. Die Bilder sind mit Tempera auf Leinwand gemalt, was naturgemäss ein Kompromiss ist, da der Freskoabsicht nur die Freskotechnik entsprechen würde. Den figürlichen Darstellungen liegt ein Motiv zugrunde, das man etwa „Die Insel der Seligen" nennen könnte. Es ist jene vage Paradiesesstimmung, wie Ludwig von Hofmann sie liebt, wie Marées sie benutzte und die modernen Wandmalern fast unentbehrlich ist, weil sie gestattet, weibliche und männliche Akte in vegetativer Trägheit oder in ruhiger Thätigkeit rhythmisch zu ordnen, sie in Ideallandschaften zwischen Gebirge, Wasser und Vegetation zu stellen und das ganze menschliche Leben auf ein symbolisches Ornament zu bringen. Formal wirken die leicht konturierten Figuren etwa als stammten sie von einem äthiopischen Raffael; die Absicht zu einer morgenfrischen Primitivität und zu einem reifen Wohlklang, im Sinne von Marées etwa, durchdringen sich. Es durchdringen sich ursprüngliche Anschauungskraft und ornamentalische Banalität, Liebermann und Melchior Lechter, Munch und Ludwig von Hofmann. Die Gesamtwirkung ist darum mehr merkwürdig als überzeugend. Das Zimmer ist zu eng, als dass das Auge die grossen nackten Figuren ganz gobelinhaft nehmen könnte. Man wird ein wenig Opfer dieser Malerei und kann sich vorstellen, dass man bei langem und häufigem Verweilen diese selige Insel mit ihren Idealgeschöpfen zum Teufel wünschen könnte; der flüchtige Besucher aber ist dankbar, dass einem über den Weg der neuesten Malerei in diesem Zimmer Aufschluss wird. Man sieht einem Versuch zu,



MAX PECHSTEIN, ZWEI ZEICHNUNGEN

der stark zu interessieren weiss und in dem immerhin mehr Möglichkeiten der Fortentwickelung stecken als in den eleganteren, weniger ursprünglichen, im Grunde aber verwandten dekorativen Arbeiten von E. R. Weiss. Was diese Wandmalereien charakterisiert ist, dass sie nicht vereinzelt, nicht willkürlich dastehen, dass sie zurückweisen auf Puvis de Chavannes, Hodler und andere Dekorativen. Sie künden eine neue „Richtung" an. Wir wollen zufrieden sein, wenn es immer ernst strebende Talente wie Pechstein sind, die diese Richtung beherrschen.

K. Sch.



MAX PECHSTEIN, WANDDEKORATION

ADAMS SCHLAF

BEMERKUNGEN ZU EINEM AQUARELL MORITZ VON SCHWINDS

VON

MAX SAUERLANDT



Das von Schwinds Schüler Julius Naue, dem früheren Besitzer des Blattes „Adams Traum" genannte grosse Aquarell ist das Hauptwerk der Wiener Jugendjahre Moritz von Schwinds. Das rätselhaft Symbolische des Bildinhaltes, das zu der vertrauten Durchsichtigkeit Schwindscher Phantasievorstellung und Märchengestaltung gar nicht recht stimmen will, hat Anlass zu den mannigfaltigsten, das Ziel immer noch verfehlenden Erklärungsversuchen gegeben.

Die dem ersten Blick einleuchtende Verwandtschaft des Blattes mit Runges Tageszeiten leitet auf den richtigen Weg der Deutung: enger noch als Runge hat Schwind sich in seiner Komposition an den Text Jacob Böhmischer Mystik gehalten.

Wer ihm die Kenntnis der Werke des Görlitzer Theosophen vermittelt hat, steht dahin: seitdem Tieck von Novalis als „Verkündiger der Morgenröte", als Prophet Böhmes begrüsst war, kehren Anklänge an Böhmes Mystik in der frühromantischen Poesie ja immer wieder, und die den Dresdner Briefen Runges merkwürdig verwandten Fragmente der Jugendbriefe Schwinds an Franz von Schober lassen erkennen, dass er im Beginn der zwanziger Jahre des Jahrhunderts unter dem frischen Eindruck eines ersten unglücklichen Liebeserlebnisses in einer Epoche innerer Gärung und körperlich seelischer Entwicklung gestanden hat, der die überquellende Phantasiewelt der Böhmischen Mystik zeitweilig willkommene Nahrung sein konnte. Ja, man meint etwas von dem ins Gestaltlose Greifenden dieser Anschauungsweise in den Briefen selbst zu spüren, so etwa, wenn es in einem Briefe vom 21. April 1824 heisst: „Ich wünsche nicht zu sterben, aber ich fühle oft die Wonne der Auflösung. Ich sehne mich nach Existenz und stiller Abgeschlossenheit und brenne vor Verlangen und Liebesüberfluss. Wo wird sich ein Herz, wo werden sich Arme öffnen, mich zu beseligen und zu befreien! Ich mache mir keine Vorwürfe, dass ich des Blicks, des Wortes oder der Gestalt bedarf. Mir wird begreiflich, was Zärtlichkeit ist, die reinste körperliche Empfindung, die glockenartig jede sanfteste Bewegung bis zum Schweben des Tons verklärt und verkörpert. Mir schaudert es bis in die Knöchel hinab, da ich das schreibe. Schober, geliebter! ewig geliebter! Wie der Schall durch die Luft zittert, so wird mich deine Nähe umfluten und anglühen."

Aber auch von diesem begrenzt Persönlichen einer jugendlichen Gefühlsmystik abgesehen — ebenso wie rund zwanzig Jahre vorher Runge, konnte jetzt Schwind durch das echt frühromantische Suchen nach einem würdigen Stoff, nach einer neuen christlichen Mythe, die nach Friedrich Schlegelscher Doktrin an Stelle der abgebrauchten antiken Mythologie die Quelle der neuen Kunst werden sollte, auf das Studium der Böhmischen Mystik geleitet werden. In jedem Falle ist das grosse Aquarell das bedeutenste Zeugnis und das wesentliche Ergebnis dieser Studien.

Der Abschnitt „Von Adams Schlafe" im zwölften Kapitel der Schrift „De tribus prinzipiis oder Beschreibung der drei Principien göttlichen Wesens" enthält in der Hauptsache die Lösung des anmutigen Bildrätsels der Schwindschen Komposition: hier und in den anderen Werken Böhmes, vor allem in der „Aurora oder Morgenröte im Aufgange" finden auch fast alle Einzelheiten der symbolischen Darstellung ihre Erklärung.

In dem „süssen Wasser", das nach der Böhmischen Kosmogonie „der Welt Anfang" ist, in der „Wasser-Matrix", in die „die Sterne alle ihre Kraft werfen", sie zum Sieden und Aufwallen bringend, „davon das Wachsen im Holz, Kraut, Gras und Tieren herrührt", ruht Adam, wie er im Anfange aus dem durch Luzifer schon verderbten Stoff geschaffen ist: „kein Mann und auch kein Weib, gleichwie wir in der Auferstehung sein werden", geschlechtslos als Androgyne „ganz und vollkommen, den Nimbum — das männliche Prinzip — und die Matrix in sich vereinigend, in Schlaf gezwungen durch die Macht der Sonne und der Sterne und aller vier Elemente. Nun aber im Schlafe, dem eigentlichen „Fall" der göttlichen Wesenheit des Menschen, trennen sich die beiden Grundkräfte seiner Natur in ihm selber „die züchtige Jung-

frau, verstehe der Geist, so ihm von Gott wurde eingeblasen und der Geist, den er aus Natur von der Welt ererbet hatte, als der Jüngling". Der Jüngling begehrt sich mit der Jungfrau zu „infizieren" und es folgt das dreifache Wechselgespräch zwischen beiden, das anklingend an die Liebesworte des hohen Liedes im glühenden Werben des Jünglings, im demütigen Abwehren der Jungfrau zum dichterisch tiefsten und prachtreichsten gehört, was die Werke Böhmes überhaupt enthalten. Endlich, in der höchsten Bedrängnis wendet sich die Jungfrau um Rettung zu dem Herzen Gottes und es wird ihr auf ihr Flehen die Antwort: des Weibes Samen soll der Schlange, dem Wurm den Kopf zertreten; und sie wird ihn in die Ferse stechen. „Darum, so ist das nun der Grund in einer Summa, vom Fall Adams zu reden in der höchsten Tiefe: Adam hat durch seine Lust verloren die Jungfrau, und hat in seiner Lust empfangen das Weib . . ., und die Jungfrau wartet seiner noch immerdar, ob er will wieder treten in die neue Geburt, so will sie ihn mit grossen Ehren wieder annehmen." Sie überstrahlt auch in der Schwindschen Komposition den mächtig aufstrebenden, seine Äste von Orient bis in den Occident – Pyramiden links, gotische Bauten rechts – breitenden, mit viel tausend Legionen köstlicher Zweiglein besetzten Baum, der nach der Vorrede der Aurora in breit durchgeführter Allegorie die Gesamtheit der Menschheitsentwicklung darstellt.

✡

Während Runge sich tief und immer tiefer in den Irrgarten der Böhmischen Mystik verlor hat Schwind, wie es scheint nur flüchtig in ihm verweilt. Ausser in dem Adamblatt ist nur noch in der 1823 entstandenen Folge von sechsundsechzig Federzeichnungen, die unter dem Namen der „Gräber oder Todesgedanken" bekannt ist, der Einfluss Böhmischer Mystik zu spüren. Ganz Böhmisch zeigt hier eine Vignette die Lilie, die auf einem Abschnitt der Weltkugel erblühend die Wasser-Matrix durchdringt und in den Feuerkreis der Sonne aufwächst, eingeschlossen von dem Symbol der Seele, als dem „Feuerwall der Essenz" in Gestalt der Schlange, die sich selbst in den Schwanz beisst; ein anderes Mal erscheint derselbe flammende Schlangenring allein, eingemeisselt in einen Felsblock und zum dritten blumenbekränzt den Ternar in Gestalt eines strahlenden Dreiecks umfassend. Schliesslich mag auch das Bildchen zweier Blumenkränze windender Engel von der Schilderung des paradisischen Treibens der Engel eingegeben sein, von denen es in der „Aurora" heisst: „den kleinen Kindern will ich sie recht vergleichen, die im Maien, wenn die schönen Röselein blühen, miteinander in die schönen Blümlein gehen, und pflücken derselben ab, und machen feine Kränzlein daraus, und tragen die in ihren Händen und freuen sich, und reden immerdar von der mancherlei Gestalt der schönen Blumen."

✡

Wie weit freilich im Einzelnen hier und auch bei der Auswahl der Blumen, die den Menschheitsbaum des Adamblattes bilden, Böhmes Blumensymbolik den Ausschlag gegeben hat, wie weit Schwind sich frei der allgemeingültigen romantischen Blumensprache bedient hat, wird kaum zu entscheiden sein. Es ist auch so belangreich nicht. Was Tieck in der späten Novelle „die Sommerreise" da, wo er, abgekühlt, auf die Zeit schwärmender Jugend zurückblickt an Runge tadelt, er sei „mehr wie einmal mit dem Symbol und der Allegorie in die zu willkürliche Bezeichnung, in die Hieroglyphe gefallen", mag man hin und wieder auch den Blumenspielen der Schwindschen Jugendwerke nachsagen. Doch bleibt das meiste hier leicht zu lösen. Die goldnen Ähren und die Trauben, die Lilie, die Rose und die Eichenzweige sprechen ihre Bedeutung als Leib und Blut des Erlösers, als Reinheit und Liebesfülle der Jungfrau, als Kraft des Jünglings selbst aus, und so wird man die blauen Blumenglocken in der Höhe gern auch als Symbol der klaren Himmelsbläue, die sieben zu schillerndem Knaul verschlungenen Schlangen als Symbol der „sieben Spezies oder Gestalten der Sünde" und den Korallenzweig in Adams Hand als das Szepter des ersten Menschen im Reiche der Wasser-Matrix gelten lassen.

Überhaupt aber erscheint die Komposition Schwinds im Vergleich mit dem vierteiligen Aufbau der Rungischen Tageszeitensymphonie, leichter, hymnisch gefügt. Ihr zeichnerischer, ihr zarter golddurchwirkter Farbenreiz spricht ganz unmittelbar zu den Sinnen. Dem tiefbewegten, gedanklich doch überlasteten, bis ins Letzte hinein Form und Gehalt konstruierenden Temperament des Norddeutschen tritt hier das quellend leichtblütig schaffende, das recht wienerisch unbekümmerte Temperament des Österreichers gegenüber.

Wenn Philipp Otto Runge dem Übermass seines Wollens erliegen musste, so strahlt das leichter geschaffene Werk Schwinds in heiterem Glanze. So weit er sich auch bald von solcher jugendlichen Mystik entfernen sollte, wirklich steckt doch das ganze beglückend leicht gestaltende Wesen des Mannes schon in diesem Hauptwerk seiner Jugend, das uns mehr ist als das Einzelwerk des Einen: das letzte Symbol einer verklungenen Epoche deutschen Geisteslebens, ein in klarem Spiegel aufgefangenes Bild der Blütezeit der Romantik.



MORITZ VON SCHWIND, ADAMS SCHLAF
HALLE, MUSEUM
MIT ERLAUBNIS VON C. G. BOERNER, LEIPZIG






BILDNIS DES ÄGYPTISCHEN KÖNIGS AMENOPHIS IV., KALKSTEIN. 2. JAHRTAUSEND
ÄGYPTISCHES MUSEUM, BERLIN

EINE ÄGYPTISCHE KÖNIGSBÜSTE

AUS DEM ZWEITEN JAHRTAUSEND

VON

H. FECHHEIMER

Bei der Ausgrabung der Deutschen Orientgesellschaft im Jahre 1911/12 im Tell-Amarna wurde in einer freigelegten Bildhauerwerkstatt aus der Zeit Amenophis IV. neben anderen Arbeiten eine Kalksteinbüste des Königs gefunden, die jetzt im Oberlichtsaal des Berliner Ägyptischen Museums aufgestellt ist.

Der Name Amenophis IV. ist nicht geschichtlich überliefert wie der eines Menes, Sesostris oder Ramses; er wurde erst durch die Entzifferung der Hieroglyphenschrift und die Ausgrabungen bekannt. Seine Regierung 1375—1358 v. Chr. war eine der bewegtesten Zeiten der inneren Geschichte Ägyptens. Vom König selbst ging eine eingreifende religiöse Umwälzung aus, die darauf hinzielte, eine vielleicht ältere esoterische Lehre zur Staatsreligion zu erheben und die Scharen menschlicher und tierischer Götterbilder durch ein einziges Symbol von primitiver Größe zu ersetzen: das Bild der „lebenden Sonne, die zuerst lebte". Ein Denkstein in Kairo zeigt Amenophis vor diesem Bild der Sonne kniend; sie berührt mit ihren Strahlen, die in Hände ausgehen, den König und die Opfergaben, die er darbringt. „Du gehst auf im östlichen Horizonte und erfüllst die Erde mit deiner Schönheit. Du bist schön und groß und funkelnd und hoch über der Erde. Deine Strahlen umarmen die Länder, soviele du geschaffen hast. Du bezwingst sie durch deine Liebe". „Gehst du unter im westlichen Horizonte, so ist die Erde finster als wäre sie tot. Die Erde schweigt: der sie schuf, ruht in seinem Horizonte". „Du schufst den fernen Himmel, um an ihm zu strahlen, um all dein Erschaffenes zu sehen, allein, aufgehend in deiner Gestalt als lebende Sonne, erglänzend, strahlend, dich entfernend, wiederkehrend". So heißt es in dem großen Sonnenhymnus, der auf den Grabwänden in Tell-Amarna eingemeißelt ist und den der König wohl selbst verfaßte. Auch die wenigen Kunstdenkmäler, die bei der erbitterten Gegen-



STELE AMENOPHIS IV. MUSEUM IN KAIRO

revolution nach dem Tode Amenophis' der Vernichtung entgingen, bestätigen den umfassenden Einfluß des Königs auf die geistige Haltung seiner Zeit: Die Regierung Amenophis IV. ist zugleich eine besondere Stilepoche der ägyptischen Kunst, die weiter wirkte, nachdem der orthodoxe Klerus die neue Lehre längst ausgerottet, die Stadt des Sonnenkönigs zerstört und Amon wiedereingesetzt hatte: „Weh dem, der dich antastet! Deine Stadt besteht, aber der dich antastete, ist gefällt. Pfui über den, der gegen dich frevelt in irgendeinem Lande. Die Sonne dessen, der dich nicht kannte, ist untergegangen, aber wer dich kennt, der leuchtet. Das Heiligtum dessen, der dich antastete, liegt im Dunkel, und die ganze Erde ist im Lichte".

Die Ruinen von Tell-Amarna, zumal die Gräber der Fürsten und Würdenträger haben uns vortreffliche Beispiele der Flächendarstellung aufbewahrt: Malereien, Flachreliefs und die komplizierten versenkten Reliefs (en creux), eine alte ägyptische Kunstübung, deren stilistische Bedeutung erst damals begriffen wurde. Rundskulpturen aus der Zeit sind selten. Der Berliner Kopf — etwa 21 cm hoch und ein Bildhauermodell wie die früher gefundene Büste im Louvre – ist eins der besten erhaltenen Stücke. Er war wie die meisten ägyptischen Skulpturen bemalt; auf den Lippen und Brauen ist die Farbe erhalten, am Hals sind Farbspuren. Der Kopf zeigt wohl noch die geschlossene Form und einfache Aufteilung der älteren ägyptischen Plastiken, doch unterscheidet ihn von diesen die der früheren Rundskulptur fremde differenziertere Modellierung. Die Brauen, Augenlider, Lippen sind flächig und kantig gearbeitet wie im strengen ägyptischen Stil, Kinn und Wangen dagegen immer wieder übergangen, dass die Rundungen ineinander fliessen und die Schatten unbestimmt werden. Die Haut erscheint in dem zerstreuten Licht wie lebend, unter den Augen fast durchsichtig zart, während auf Lidern und Lippen das Licht sich zu breiten, von Schattenlinien unterstrichenen Bändern sammelt. Die ausgleichende Modellierung in den Hauptformen, die den Reiz des Lichts auf der Haut wiedergiebt, gehört zum Wesentlichen dieses Stils. Der abgebildete Frauenakt, leider ein Torso, kann eine Vorstellung von der Behandlung des Nackten in diesem Kunstkreis geben.

Der Meister, der so sensibel in der Auswahl seiner plastischen Mittel war, als es galt, die künstlerische und seelische Sensibilität der königlichen Person im Bild zu erfassen, hat seine Vorläufer unter den ägyptischen Reliefbildnern. Er hat die Stilmomente des raffiniertesten Flachreliefs aufgegriffen, das wir kennen. Der



FRAUENAKT, STEIN
UNIVERSITY COLLEGE, LONDON

position eingeordnet; hier kehrt in Hals- und Nackenlinie die eigentümlich schwungvolle Kurve wieder, die den Amenophisreliefs die leidenschaftliche Bewegung und zugleich den dekorativen Reiz verleiht. Im Relief wurde auch jene differenzierte Modellierung, die nun auf die Rundplastik übergreift, längst gepflegt. Der optische Kontrast des geglätteten Mauerplans und der rhythmischen Hebungen und Senkungen der reliefierten Gestalten haben die ägyptischen Künstler von Anbeginn so gefesselt, dass sie sich schon früh für ein Flachrelief von minimaler Höhe, wenigen Millimetern, entschieden, dessen Stilwert in der stark betonten und doch meisterhaft ausgeglichenen Spannung zwischen der plastischen Realisierung der Form und ihrer Flächenbindung liegt. Sie besassen vor der Mitte des dritten Jahrtausends eine subtilere Relieftechnik als irgendein Volk nach ihnen, und der plastische Dekor ihrer Grab- und Tempelwände ist durch alle Zeiten ohnegleichen geblieben. Für die Rundskulptur allerdings dürfte das Eindringen der plastischen Differenzierung in einen monumentalen Stil von höchstem Rang den Beginn einer künstlerischen Dekadenz bezeichnen. Darauf deutet auch die dekorative Gesamthaltung der Büste und die unzweideutige Orientierung dieser Kunst auf das psychologisch Interessante.



RELIEFKOPF AMENOPHIS IV.
(BERLIN, ÄGYPTISCHES MUSEUM

Vielleicht ist uns kein persönlicheres Werk der ägyptischen Kunst erhalten als der Berliner Kopf; an Grossheit der Auffassung und strenger Sachlichkeit übertrifft ihn aber manche schlichtere Skulptur eines altägyptischen Meisters.

Kopf ist im Profil am stärksten empfunden: hier sind die Linien der Krone am vollkommensten in die Kom-



PABLO PICASSO, DER STERBENDE PIERROT
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

DIE FRÜHBILDER PICASSOS

VON

HANS HILDEBRANDT

Der Fall Picasso ist bezeichnend für den Kunstbetrieb unserer Zeit. Solange der Frühgereifte feine und edle Werke schuf, deren im besten Sinn unauffällige Originalität in der ganz persönlichen Auffassung des Künstlers ruht, wurde er ausser von wenigen nahen Freunden von niemandem gekannt und beachtet. Als er dann, durch halbverstandene Theorien geleitet, auf einen Irrweg geriet, „Kubist" wurde – und aus Überzeugung, nicht um Geschäfte zu machen – Bilder malte, die etwas verblüffend Neues bieten, ward er mit einem Schlage ein berühmter Mann. Und jetzt erst wird auch jenen, die, wie ich, nicht gewillt sind, im Kubismus die Offenbarung einer neuen Kunstblüte zu verehren, die Gelegenheit, die frühentstandenen, still schönen Arbeiten kennen zu lernen. Der Fall ist typisch. Er zeigt mit erschreckender Deutlichkeit, dass heute nicht die Qualität eines Werkes über seinen Ruhm entscheidet, sondern der Grad seiner Auffälligkeit. Spekulative Köpfe ziehen ihren Nutzen aus dieser Thatsache. Manch Sensationbild ist nicht unter dem inneren Zwang einer echten Persönlichkeit geworden, so und nicht anders zu malen (es giebt zum Glück auch noch solche), sondern es ist das Reklameplakat eines einträglichen Geschäftsbetriebs mit Kunst; und manches Originalgenie ist nur darin genial und originell, dass es mit feinstem Spürsinn die snobistischen Instinkte derer auszubeuten versteht, die um jeden Preis an der Spitze des Fortschritts marschieren wollen.

Picasso zählt nicht zu diesen Spekulanten. Er ist ein durchaus ernst zu nehmender Künstler. Das lehren die Gemälde, die er, bevor er zum Kubismus überging, in aller Stille geschaffen hat, und deren Kenntnis dieser Aufsatz weiteren Kreisen vermitteln will.

Der Trieb zur Malerei ist bei Pablo Picasso ererbt. Sein Vater, ein „Professor der Malerei" und Zeichenlehrer, erteilte dem ungewöhnlich begabten Knaben, der schon im Alter von 12 Jahren seine ganze freie Zeit mit Malen ausfüllte, den ersten Kunstunterricht. Die Jugendjahre verlebte der angehende Maler in Pontevedra, la Coruña und Barcelona. Als Neunzehnjähriger empfing er bei einem kurzen Aufenthalt in Paris (1900) die entscheidenden Eindrücke. Zwar kehrte er nach Spanien zurück, doch gewann er bald die Überzeugung, dass ihm selbst Madrid nicht bieten könne, was er zu seiner Weiterentwickelung brauche. So zog er schon im folgenden Jahr nach Paris, das er seither für längere Zeit nicht mehr verlassen hat. Das für die Montmartrekneipe „Le Lapin agile" des „Père Frédéric" gemalte Karnevalbild (Besitzer: Kahnweiler, Paris) bringt Picassos Selbstporträt in der Maske eines Pierrots: langes schmales Gesicht mit auffallend kräftigen Backenknochen, nervöse, durchgeistigte Züge, schlanker graziler Bau, wundervolle Aristokratenhände. Nach den Schilderungen naher Bekannter decken sich bei ihm körperliche und seelische Erscheinung. Sein Körpergefühl ist so stark entwickelt, dass er, vermutlich unbewusst, sich selbst

zum Typus seiner Gestalten gemacht hat. Gespräche über Kunst vermeidet er. In seiner Sammlung finden sich vor allem Werke von Cézanne, Matisse, Henri Rousseau sowie Skulpturen der afrikanischen Naturvölker.

Dass Picasso, kaum als er Paris betreten hatte, sich für immer dieser Stadt verbunden fühlte, ist nur natürlich. Das alte Zentrum einer feingeistigen und geschmackreichen Kultur war seine wahre Heimat. Selbst wenn man mit der Frühreife des Südländers rechnet, bleibt die Thatsache doch erstaunlich genug, dass er zwischen seinem 20. und 25. Lebensjahr Bilder gemalt hat, denen nichts Unfertiges anhaftet. Selbstverständlich sind seine Arbeiten nicht frei von fremden Einflüssen: Cézanne und Toulouse-Lautrec, Manet und Gauguin, auch die japanische und die altägyptische Kunst haben auf ihn gewirkt. Aber er hat mit sicherm Instinkt zum mindesten in jener Periode herausgefunden, welcherlei Kunst seinem Schaffen verwandt war, und hat, was immer er entlehnte, sofort zu seinem persönlichen Eigentum umgebildet. Ein abschliessendes Urteil über den Stärkegrad des künstlerischen Charakters lässt sich bei einem so jungen Maler nicht fällen. Doch scheint mir, dass das Beste in ihm der enge Bund ungewöhnlicher Empfänglichkeit für Eindrücke und Reize mit der Fähigkeit ist, durch hochgesteigerte und kultivierte Empfindung das intuitiv Erfasste unmittelbar in eigene Werke umzusetzen.



PABLO PICASSO, BILDNISSTUDIE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

Ein Beispiel. Das Bild „Der Blinde" (Sammlung Flechtheim, Düsseldorf) zeigt gewiss eine moderne Auffassung. Man mag vor ihm an Maeterlincks Einakter „Die Blinden" denken. Und doch: sobald man den Kopf überdeckt und das Gemälde aus einiger Entfernung betrachtet, so dass nur das grosse Bewegungsmotiv übrig bleibt, sieht man, dass die Gestalt auf die monumentalen sitzenden Königstatuen der ägyptischen Kunst zurückgeht. Ob dieser Zusammenhang dem Künstler selbst zum Bewusstsein kam, ist fraglich und hat nur nebensächliche Bedeutung.

„Der Blinde" ist überhaupt charakteristisch für die Schaffensweise des Spaniers: im Aufbau der Formen — Einfachheit und Geschlossenheit; im Ausdruck — Hang zum Komplizierten, zu stark differenziertem Seelenleben. Auch die Melancholie, die über jedem Frühwerk lastet, prägt sich in diesem Bilde aus. — Aber die Traurigkeit des jungen Picasso hat nichts Quälendes. Sie ist nur ein neuer, verfeinerter Reiz. Der späte Erbe einer alten Kultur liebt nur das Angedeutete, dem hellen Sonnenlicht Entrückte, das der Phantasie Spielraum lässt.

Man pflegt Picassos Schaffen zwischen 1901 und 1906 nach der vorherrschenden Farbe die „Blaue Periode" zu nennen. Blau, die Farbe, in die sich die Ferne hüllt, und die dem Dunkel so verwandt ist, galt von je als die Farbe des Märchens und der Mystik. Sie ist es auch bei Picasso. Sie hilft ihm, eine Scheidewand errichten zwischen den Gestalten seiner Einbildungskraft und dem Beschauer. Sein Auge hat unzählige Wandlungen des Blau entdeckt, und es giebt Bilder — wie die „Elegie" (Neuer Kunstsalon, München) — die farbenreich wirken und doch nur aus vielerlei Tönungen der einen Farbe sich zusammensetzen. In dem zu der gleichen Sammlung gehörenden Gemälde „Der Knabe mit der Vase" (dessen Aufbau unter japanischem Einfluss



PABLO PICASSO, PLÄTTERIN
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

steht) ist das blaue Gefäss gleichsam zum Symbol alles Köstlichen und traumhaft Schönen geworden.

Des Spaniers Hang zum Unwirklichen lässt ihn ein Stilleben malen, als wären alle Dinge nur aus farbigem Dunst gewoben. Er spielt auch in die figürlichen Darstellungen hinein. Picasso wählt Existenzen, die etwas zu erraten übrig lassen: bedrückte, Bettler, Gestalten aus dem Nachtleben des Montmartre und als Liebling: den Pierrot. Es war gewiss nicht nur die Möglichkeit, aus der schmiegsamen, farbig gewürfelten, phantastischen Kleidung ornamentale Reize zu ziehen (wie er dies bei dem ganz als Flächenornament aufgefasten „Sitzenden Pierrot" that), was ihm die Gestalt der alten italienischen Komödie und des Karnevals so nahe brachte; es war zugleich die in ihr verkörperte Einheit von grotesker Narrheit und halbironischer, tiefer Lebenstrauer.

Alles Laute und Aufdringliche, alle bewegte Handlung und alles Dramatische liegen Picasso fern. Wie ruhig schmerzlich, wie zuständlich erfasst ist die Totenklage um den gestorbenen Pierrot. Selbst einen so grausigen Stoff, wie die Auffindung einer ermordeten Dirne im Zimmer eines Hotels, weiss der Spanier so weitab von aller harten Wirklichkeit zu gestalten, dass das Ereignis nur einem unheimlich phantastischen Traume gleich vor uns steht. Vielleicht das schönste, am tiefsten empfundene Gemälde aber ist der „Sterbende Pierrot" (Sammlung P. F. Schmidt). Das Temperagemälde auf brauner Pappe ist scheinbar ein Fragment. Thatsächlich hätte jede weitergehende Ausführung die wundervolle Harmonie des Formenaufbaus, die in der unabsichtlichen Betonung des Wesentlichen sich ausspricht, und allen Ausdruck zerstört.

Während Picasso in den ersten Jahren der „Blauen Periode" meist nur ein kontrastierendes Braun oder fahles Gelb (als Fleischton) oder auch ein sehr gedämpftes dunkles Rot in geringen Mengen den Gemälden einfügte, nahm er gegen ihr Ende Rosa als zweite Hauptfarbe auf. Der „Schauspieler", der auf der letztjährigen Sonderbund-Ausstellung mit seiner eindruckvollen Geste den Picasso-Saal beherrschte, und der „Bekränzte Knabe" (Sammlung Hugo Perls in Zehlendorf) gehören hierher. Dieses Bild zeigt die malerischen Qualitäten Picassos im schönsten Licht. Der Aufbau der Formen ist klar und voll pikanten Reizes, das Verhältnis der Hauptform zur Umgebung, vor allem zur leeren Fläche, aufs sorgfältigste abwogen; die Farben (Blau im Gewand, kaltes Gelb in den Fleischteilen, Rosa bis zu gedämpft glühendem Weinrot im Hintergrund) wirken nicht nur harmonisch ineinander, sie dienen auch der Bindung der Teilflächen, der vorderen und rückwärtigen Raumschichten und des Gegenständlichen. So kehren die leuchtenden Rosen des Kranzes in sanfterer Tönung in den Bouquets wieder, die in die Tapete der Rückwand verwoben sind; so ist das Weinrot, zu dem diese sich in ihrem unteren Teile verdunkelt, als Schatten in die erhobene Hand hineingezogen.

Empfindung ist alles bei dem zum Pariser gewordenen Spanier. Das erkennt man am reinsten vor den Zeichnungen — Akte, Skizzen zu Pierrotbildern, Phantasien —, die meist nur Umrisse geben, in diese aber das ganze Lebensgefühl des modernen Augen- und Nervenmenschen pressen.

Von Pablo Picassos zweiter Periode, von der kubistischen, soll in diesem Aufsatz nicht die Rede sein. Was an Brauchbarem in der Theorie des Kubismus steckt, hat Albrecht Dürer in einigen merkwürdigen Studienköpfen seines Skizzenbuchs vorweggenommen. Picasso ist noch jung. So dürfen wir hoffen, dass der „Kubismus", von dessen Vollwertigkeit der Künstler heute noch überzeugt ist, nur ein Umweg ist, der ihn zu einer neuen, der „Blauen Periode" ebenbürtigen oder gar überlegenen Schaffensweise leitet.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

MANNHEIM

Ausstellung moderner Theaterkunst

Man erinnert sich noch der scharfen, ablehnenden Kritik, die Max Marterteig in dieser Zeitschrift an der Theaterausstellung in den Ausstellungshallen am Zoo geübt hat. Diese hatte über der Bühnengeschichte ganz die eigentliche Bühnenkunst vergessen, und gerade diese galt es doch vor allem zu zeigen, um zu einer Klärung und Sichtung der vielen strittigen Fragen beizutragen, die jenes Kunstgebiet mehr als jedes andere überschwemmt. Der Freie Bund zur Einbürgerung der bildenden Kunst in Mannheim hat sich der Lösung dieser in der Luft schwebenden Aufgabe angenommen und eine Ausstellung moderner Theaterkunst in der Kunsthalle veranstaltet; den ausführenden Beamten der Kunsthalle stand in der Person des Dr. E. L. Stahl in Freiburg ein sachkundiger Bühnenfachmann helfend zur Seite. Die Ausstellung gliedert sich in Abteilungen: Bühnenkunst (Modelle, Bühnenbilder, Figurinen), Theaterbau, Marionettentheater, angewandte Graphik des Theaters und einen retrospektiven Teil vom Mannheimer Theater. Der eigentlichen Bühnenkunst sind die Hauptsäle eingeräumt. Die Darbietung setzt ein mit einer wirkungsvollen Charakteristik der beiden Inauguratoren Edward Gordon Craig und Adolphe Appia, deren Stiltendenzen und einflussreiche Bedeutung aus ihren ausgestellten Schöpfungen klar ersichtlich werden. Von Craig sieht man neben dem Bühnenbild für Hofmannthals „Gerettetes Venedig", das er seinerzeit für Brahm geschaffen, einen interessanten Zyklus von Radierungen „Toward a new theatre", in dem auch Entwürfe für die Stanislawskysche Hamletinszenierung des „Théâtre d'art" in Moskau enthalten sind. Appia stellt seine bekannten Wagnerbilder aus, da neben einen imponierenden Entwurf zu Shelleys „Entfesselten Prometheus" und einige Skizzen für Dalcroze. — Ihr Einfluss im architektonischen Aufbau und in der neuen Beleuchtungsart lässt sich an vielen der ausgestellten Bilder verfolgen. — Einen neuen Typ des reinen Bühnenkünstlers repräsentiert Ernst Stern; er steht — besonders innerhalb der Figurinen — im Mittelpunkt. Walsers bekannte Entwürfe, Orliks Räuber und Wintermärchenbearbeitungen, Slevogts Skizzen zum „Florian Geyer" zeigen die verschiedenen Arten dieser Künstler. Ein „homo novus" für auswärtige Besucher wird Ottomar Starke sein, dessen Bedeutung auf der Ausstellung an der Hand zweier durchgearbeiteter Inszenierungen des „Julius Caesar" und „Orpheus und Eurydike" sehr in den Vordergrund tritt. Die kluge Handhabung der bühnentechnischen Mittel, die stark monumentale Art seiner Bilder, der Zusammenklang von Räumen und Menschen zeichnen seine Kunst aus. Figurinen zu Eulenbergs „Alles um Geld" zeigen ihn von einer scharf charakterisierenden Seite. Er war früher eine Zeitlang am Mannheimer Hoftheater thätig und wirkt zurzeit an den Vereinigten Theatern in Frankfurt. Von jüngeren Künstlern treten noch hervor Rochus Gliese und Knut Ström, die bühnenwirksame Bilder zu „Macbeth" und stimmungsstarke Entwürfe zu Hofmannsthals kleinen Dramen zeigen, und Ralf Voltmer, der für Hagemann in Hamburg eine interessante Inszenierung von Gozzis „Turandot" geschaffen hat. In



PABLO PICASSO, WILHELMINTJE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS



PABLO PICASSO, BEKRÄNZTER KNABE
MIT ERLAUBNIS DER GALERIE KAHNWEILER, PARIS

eine Reihe von Modellen ausgestellt, ältere und neue Drehbühnen. — Bäurisch-komische Kasperles eines Volkspuppenspielers aus Kehl bilden einen starken Anziehungspunkt mit ihrer expressionistischen Wirkung. Das Marionettentheater wird durch Entwürfe und Puppen von Ivo Puhonny charakterisiert. Die Mannheimer Spezialabteilung zeigt Entwürfe Galli Bibbienas für das alte Opernhaus, Figurinen aus Ifflands Tagen, Dekorationen Bibbienas, Schlichts und Mühlbachers. Die Abteilung der Theaterbaukunst zeigt deren derzeitigen Stand; etwa 30 Entwürfe für das Kgl. Opernhaus in Berlin werden vorgeführt, ausserdem die bedeutendsten Arbeiten und Entwürfe von O. Kaufmann, H. Dülfer, H. Littmann, Br. Schmitz, Lossow und Kühne, Helbig u. a. Alles in allem kann man sagen, dass die Mannheimer Ausstellung einen guten Überblick über die Bühnenkunst unserer Zeit giebt. Eine Gelegenheitsschrift vereinigt Aufsätze über antike, mittelalterliche und neue Theaterkunst und gibt ein ausführliches Verzeichnis der ausgestellten Gegenstände, illustriert mit 20 charakteristischen Abbildungen.

W. F. Storck.

Düsseldorf arbeitet E. Sturm, in Freiburg L. Gievert und O. Reigbert, von denen Figurinen und Bilder ausgestellt sind. Ein reiches Repertoire haben G. Wunderwald und E. Pirchan bearbeitet. Die Wiener Gruppe — Moser, Roller, Lefler, Wimmer und Graf — zeigen auch in ihren Bühnenbildern verwandten, wenn auch persönlich differenzierten Stilcharakter. Von bekannten Entwürfen sieht man noch F. Erlers Faust- und Hamletentwürfe, F. Schuhmachers Dresdener Hamletbearbeitung und Liebermanns Skizzen für die Lauchstädter Aufführung von „Gabriel Schillings Flucht". In der Abteilung der Figurinen interessiert natürlich besonders stark Leon Bakst, neben ihm Gulbransson mit seinen entzückenden Figurinen zur „Sklavin von Rhodus" und die beiden Engländer N. Wilkinson und A. Rothenstein mit ihren phantasievollen und linienstrengen Kostümbildern zu Shakespeareschen Stücken. — Um die Brücke zur praktischen Bühnenausführung zu schlagen hat man

BERLIN

Mit William Müller, der, erst einundvierzigjährig, durch den Tod von schwerem Leiden erlöst worden ist, hat die Berliner Architektenschaft aufs neue einen ihrer wichtigsten Berufsgenossen verloren. Dieser Architekt, der lange Jahre in der Werkstatt des Berliner Stadtbaurats Ludwig Hoffmann gearbeitet hat, war eine jener echten Baumeisternaturen alten Schlages, die still der Sache dienten und bei denen die Persönlichkeit stets restlos im Werk aufging. Sein Name ist in Berlin kaum über den Kreis der Fachgenossen hinaus bekannt geworden; unter ihnen aber hat er den besten Klang. Denn es trat im Werk dieses Architekten eine sehr edle ein von künstlerischen Zielen geleitete Baugesinnung zu Tage, die nicht mit lauten Mitteln um die Anerkennung der Menge warb, sondern im Qualitätsgefühl und in der erfüllten Pflicht des künstlerischen Gewissens ihr stilles Genügen fand. In Berlin hat Müller den Bau des Kammerspielhauses ausgeführt, dessen schöne Innenräume einen würdigen Masstab für die Einschätzung seines Architek-

turtalentes bieten. Im übrigen sei erinnert an den schlichten Bau der Urnenhalle in Berlin, an das Krematorium in Dessau (abgebildet in diesen Blättern, Jahrgang X, Heft 7) und an die ausgezeichneten Herrensitze, die Müller für den reichen schlesischen Adel ausgeführt hat.

W. C. B.

HAMBURG

Auch wir bekamen nun eine *Ausstellung der Zurückgewiesenen* unter Eggelings und Fredderichs Leitung. Doch zeigte sich kaum eine Hoffnung.

Der *Kunstverein* brachte eine schöne Habermann-Kollektion aus der Sammlung Simms. Daneben Bilder, Porträts und Stilleben, des jungen ernsten Paul Bollmann. Hagemeister, Breyer und Kaiser-Eichberg sollen folgen.

Bei *Bock* zeigte Kandinsky in siebzig Bildern seine verunglückte Entwickelung.

Der charaktervolle Hamburger Architekt Fr. Höger siegte gegen Gabriel von Seidl mit einem Entwurf für das Verwaltungsgebäude des Hapag.

E. Hakon.

BERLIN

Ludwig Manzel führt sich als Präsident der Akademie der Künste und als Organisator einer *Ausstellung zur Vorfeier des Regierungsjubiläums des Kaisers* mit einer liberalen Geste ein. Er hat viele Nichtakademiker eingeladen — auch Mitglieder der Sezessionen — und diese sind leider dem offiziellen Lockruf gefolgt. Es ist dadurch aber keine lebendige Ausstellung zustande gekommen, weil unter den Arbeiten der fremden Künstler im wesentlichen Werke ausgewählt worden sind, die besonders „gemässigt“ erscheinen und weil Künstler bevorzugt sind, die nicht mehr revolutionär wirken oder es nie gewesen sind. Bei dieser Kunstpolitik der „Versöhnung der Gegensätze“ wird nichts herauskommen; das beweist diese Ausstellung zur Genüge.

✵

Recht glücklich ist im Lichthof des *Kunstgewerbemuseums* eine Ausstellung organisiert, die den modernen Bronze- und Messingguß veranschaulichen soll. Wie fast alle Veranstaltungen dieser Art, die vom Kunstgewerbemuseum ausgehen, ist auch diese Ausstellung belehrend und kurzweilig zugleich. Unter den ausgestellten Kleinplastiken sind die Gauls (bei Noack gegossen) technisch am edelsten durchgebildet. Es zeigt sich, dass die neue Bildhauerkunst auf das Handwerk der Giesser erzieherisch zu wirken beginnt. Unter den kunstgewerblichen Erzeugnissen — in erster Linie Beleuchtungskörper — ragen die technisch fein kultivierten Arbeiten von Richard L. F. Schulz hervor. Sie haben als künstlerische Handwerksleistungen vorbildlichen Wert. —

Bei *Paul Cassirer* bewies Paul Baum mit einer Kollektivausstellung, dass er zu unsern besten und deutschesten modernen Landschaftern endgültig gehört, dass seine Malerei langsam und bescheiden ins Historische hineinwächst und dass hinter diesem vorsichtigen aber auch sicheren Neo-Impressionismus ein neuer Burnitz etwa steht. Wir begnügen uns mit diesen Andeutungen, weil wir dem Künstler bereits einen Aufsatz gewidmet haben (Jahrgang VI, Seite 327). Was bei Baum so wohlthätig wirkt, ist, dass er seinen Standpunkt gefunden hat und darauf mit fester männlicher Zuversicht beharrt. Er wirkt, inmitten der allgemeinen Unsicherheit, sicher. —

Im *Graphischen Kabinet* von Neumann zeigte Hoberg eine Reihe graphischer Arbeiten von solider und geistreich nachempfindender handwerklicher Kultur.

✵



ADOLF OBERLÄNDER, KATZENSTUDIEN

WIEN

Neuordnung der kaiserlichen Gemäldegalerie. Mit der Neuordnung der Gemäldegalerie des Hofmuseums ist nunmehr der Anfang gemacht. Zunächst wurden die italienischen Schulen des fünfzehnten und sechzehnten Jahrhunderts vom Ballast der Werke kleiner Meister befreit und in neuer Ordnung gehängt. Mit der Neuordnung verfolgt die Direktion die Absicht, nicht die prunkvollen Räume des Hofmuseums mit Gemälden zu dekorieren, sondern die einzelnen Meisterwerke, durch eine lockere Art des Hängens und durch einen entsprechenden Hintergrund aus einfarbiger, für die verschiedenen Schulen jedoch verschieden gefärbter Wandbespannung, möglichst zur Geltung zu bringen. Der mit grünem Stoff bespannte Saal I enthält Hauptwerke der venezianischen Schule von Vivarini bis Tizian, dessen berühmter, früher allzu hoch gehängter „Ecce Homo" nunmehr den Mittelpunkt des Raumes bildet. In dem anstossenden Kabinett I, dessen Wandbespannung mit der des Hauptraumes übereinstimmt, fand eine Reihe der berühmtesten Meisterwerke Platz, wie Giorgiones „Drei Weise", Palmas Halbfiguren schöner Frauen, und — in einer eigenen Abteilung — Tizians Kirschen- und Zigeuner-Madonna, die von einigen der schönsten Bildnisse des Meisters umgeben sind. In Saal II, mit rotem Stoffhintergrund, sind Tintoretto und Veronese mit ihren Schulen imponierend vertreten; daneben Moretto mit seiner unvergleichlichen „Justina". Das sich anschliessende Kabinett II enthält eine Anzahl von intimeren Schöpfungen Tintorettos, Veroneses und Lottos. Es folgen die übrigen italienischen Schulen in den Kabinetten III, IV und V, darunter Raffaels „Madonna im Grünen", Andrea del Sartos „Beweinung Christi", Parmeggianinos „Bogenschnitzer", die Bilder Peruginos, Fra Bartolomeos „Beschneidung Christi", Mantegnas „Sebastian", und endlich in einer zweiten in sich abgeschlossenen Abteilung, die die Werke der lombardischen Schule vereinigt, Correggios „Jo" und „Ganymed". Eine Anzahl bedeutender Bilder wurde den Depots entnommen und in den Sälen neu eingereiht, darunter solche von Tintoretto, Dosso Dossi, Mantegna und anderen. Der Platz für sie wurde durch die Ausscheidung der Gemälde aus der Werkstatt der Bassani gewonnen, die in einiger Zeit besondere Aufstellung finden werden. Der Besucher hat jetzt die wichtigen Werke in guter Augenhöhe und bestem Licht vor sich. Mit angenehmer Überraschung, ja Verwunderung wird er das schöne Gemälde „Anbetung der heiligen drei Könige" von Greco, ein Bild aus des Meisters venezianischer Zeit, geniessen. Es war früher fast gar nicht zu sehen. Die Neuordnung ist ein überzeugender Beweis für des neuen Galerieleiters organisatorische Fähigkeit.

A. R-r.



ADOLF OBERLÄNDER, ANSICHTSPOSTKARTEN



ANTON MAUVE, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

ZEICHNUNGEN VON ANTON MAUVE

Zeichnungen von Impressionisten sind selten. Nimmt man Degas aus – der ein rechtes Zeichnertemperament ist – so bleiben nur ganz wenige Künstler zwischen Th. Rousseau und Monet, von denen uns Zeichnungen einmal zu Gesicht gekommen sind. Sowohl die Fontainebleauer wie auch der Impressionistenkreis waren so passionierte Maler, dass sie nur ausnahmsweis einmal zum Zeichenstift griffen. Auch hierin ähneln sie den alten Holländern. Darum ist es doppelt interessant, dass uns jetzt in *Caspers Kunstsalon* in Berlin eine Anzahl von Zeichnungen Anton Mauves gezeigt wurden. Mauve ist allerdings Holländer, er kann nur bedingt als Impressionist bezeichnet werden und ist vor allem ein Künstler nur aus zweiter Hand, ein Anempfinder; doch sind seinen Werken auch wieder so viele typische Züge der neuen französischen Kunst eigen, dass man ihn, ebenso wie seine Landsleute Jakob und Wilhelm Maris, Mesdag und Israels, sehr wohl dem Kreis der Impressionisten zuzählen kann. Sein Impressionismus ist bei weitem nicht so national umgestaltet worden, wie der von Israels in Holland oder gar wie der Liebermanns in Deutschland; es liegt über seinem Impressionismus ein direkter Widerschein von der französischen Kunst her. Was daran holländisch anmuthet ist eigentlich nur das eng Bürgerliche, das Genrehafte und Dünne. In seinen Zeichnungen aber ist er freier geworden; als Schwarz-Weiss-Künstler hat er ein entschiedeneres Profil denn als Maler. Man spürt es, dass er vor allem von dem Zeichner unter den Fontainebleauern herkommt, von Millet. Er hat aus Millet – und ein wenig aus Corot und Daubigny – das lyrisch Sachliche gewonnen, die Kunst, dem zufällig Profanen Stimmung zu verleihen und unscheinbare



ANTON MAUVE, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN



ANTON MAUVE, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

Naturmotive mit zärtlicher Knappheit zu umschreiben. Vor der grossen Linie Millets hat er sich gehütet; er hat das Pathos vermieden und den Geist des Werktags gesucht. Damit ist er dann unvermerkt als Zeichner in die Nähe Liebermanns geraten. Da Mauve bereits 1888, fünfzigjährig, gestorben ist, so kann von einem Einfluss Liebermanns auf ihn keine Rede sein. Eher könnte man schon einen Einfluss Israels annehmen. Es muss im wesentlichen die überraschende Verwandtschaft einiger Blätter mit Zeichnungen Liebermanns auf eine ähnliche Geistesanlage, auf die gemeinsame Lehre der Milletschen Kunst und auf die von beiden Künstlern gleichmässig gesuchten holländischen Motive zurückgeführt werden. Allerdings erreicht Mauve selbst in seinen besten Zeichnungen nicht den deutschen Meister; Liebermann ist temperamentvoller, ursprünglicher und viel reicher an Intuiton und Gestaltungskraft. Mauve ist weniger breit als Liebermann, er ist zuweilen sogar etwas weich und süss in seiner Lust am Intimen und Lyrischen. Man vermutet in ihm nicht ohne weiteres einen Lehrer van Goghs. Dennoch könnte man das eine oder andere Blatt sehr wohl beim flüchtigen Hinsehen mit Zeichnungen Liebermanns verwechseln. Im ganzen deuten die ausgestellten Zeichnungen auf einen Künstler von einer Kultur wie sie heute selten geworden ist; sie sind so erfüllt von guter Tradition, dass das an sich nicht bedeutende Talent dadurch edel erscheint, dass es seinerseits nun wieder Traditionenträger wird und so in der Geschichte der neueren Zeichenkunst mit bescheidenem Selbstgefühl einen Platz einnimmt. K. Sch.



ANTON MAUVE, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Bei *Lepke* wurde vom 25. Februar bis 1. März die Kunstsammlung Oppler (Hannover) versteigert. Die Sammlung, in Fachkreisen seit langem wohlbekannt und geschätzt, setzt sich fast nur aus kunstgewerblichen Arbeiten und Bildwerken der Gotik und Renaissance zusammen, gemäss der Vorliebe der Jahre um 1860 und 1870, in denen der bereits 1880 gestorbene Baurat Oppler seine Schätze zusammenbrachte. Grosse Teile der Sammlung, wie die vielfätigen Holzschnitzereien, das Schmiedeeisen und die Hälfte der umfangreichen Abteilung des rheinischen Steinzeugs, waren als Leihgaben lange Zeit in den Museen von Hannover ausgestellt; der übrige wertvolle Besitz kam jetzt zum erstenmal an die Öffentlichkeit. Trotz der „schlechten Zeiten" waren Interesse und Kauflust sehr rege; abgesehen von einigen Stücken von besonders künstlerischem Reiz und grösster Seltenheit, die natürlich sehr hoch bezahlt wurden, hielten sich die Preise auf der Höhe der letzten Jahre, wie wir sie von den Auktionen Lanna und Parpart her gewöhnt sind. Einzig das Holz, sowohl die – allerdings meist „gebauten" – Möbel, wie die Figuren, blieb etwas hinter den Erwartungen zurück.

Einige der höchsten Preise mögen hier genannt werden: Eine prachtvolle spätgotische Truhe aus Westfalen brachte 7650 Mark; die süddeutsche Holzstatue eines heiligen Georg 4050 Mark. Von den Elfenbeinschnitzereien wurde ein byzantinischer Buchdeckel mit 8100 Mark; ein figürlich geschnitzter Schachbrettstein des elften Jahrhunderts mit 1100 Mark bezahlt. Ein interessantes Wachsrelief von Daniel Neuberger in Wien ging für 2700 Mark an das Kestner-Museum in Hannover zurück, ebenso die folgenden Zinnarbeiten: bemaltes Relief Heinrichs II. von Frankreich (3100 Mark; die Kanne zur Temperantiaschüssel des Herrn Briot (3000 Mark;) und die Kanne der Hirschberger Tuchmacherinnung von 1506 (23500 Mark); diese letzte ist eine der hochgeschätzten schlesischen Zinnarbeiten, deren Hauptstück auf der Auktion Lanna 33000 Mark erzielte. Der Silberpokal der Breslauer Ziechnerinnung um 1600, ging für 12000 Mark nach Christiania (Sammlung Langaard), eine grosse Raerener Steinzeugkanne mit Figuren der Isabella von Spanien und Alberts von Österreich für 5000 Mark, eine frühe Raerener Samsonschnelle für 3000 Mark, in Kölner Privatbesitz über. Der Privatsammler Langaard in Christiania kaufte eine grosse, wenig reizvolle Steinzeugpinte mit Wappen von Köln, Dänemark und Schweden für den Riesenpreis von 9800 Mark, weil Gustav Adolf 1631 bei einem Besuch Göttingens daraus getrunken haben soll. Von den interessanten deutschen Renaissance-Hafenerarbeiten wurden am höchsten bezahlt eine halbkreisförmige Ofenbekrönung mit Wappen der Nürnberger Familie Praun von 1530, die für 7100 Mark in den Besitz des Bayrischen Nationalmuseums kam, und ein schlesischer Henkelkrug mit farbigem Relief, für den das Breslauer Museum 12500 Mark gab. (Eine Schüssel der gleichen Gattung erwarb dasselbe Museum 1909 auf der Auktion Lanna für 26000 Mark.)

Der Gesamterlös der 1663 Nummern des Katalogs betrug rund 325000 Mark.

Schm.



ANTON MAUVE, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN CASPERS KUNSTSALON, BERLIN

NEW-YORK

Der Verkauf der Sammlung *Emerson Mc. Millin* brachte unter anderen folgende Preise: Corot: Orpheus und Eurydice, 376000 Frs.; Flussufer, 63000 Frs.; Umgebung von Neapel, 40500 Frs.; Daubigny: Mittag an der Marne, 65000 Frs.; Rousseau: Landschaft, 213000 Frs.; A. Schreyer: Die Panik, 27500 Frs; Diaz; Landschaft, 27500 Frs. Gesamtresultat: 2211975 Frs.

Vom Verkauf der Sammlung *Bordon* werden folgende Preise gemeldet: Rembrandt: Lukretia, 520000 Mark; Turner: Regatta, 420000 Mark; Romney: Kinderbild, 400000 Mark.



NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON EMIL WALDMANN

H. Popp: Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. (Stuttgart 1912. Julius Hoffmann. Als Band 7 der „Bauformen-Bibliothek".)

Wer sich mit der Architektur des Barock und des Rokoko beschäftigt und dabei mit dem grundlegenden Werke Gurlitts beginnt, bedauert, dass es (notgedrungen) so unzureichend illustriert ist. Die kleinen Strichzeichnungen thun den Dienst nicht. An handlichen Abbildungsbänden fehlte es bisher, man musste sich das Material aus den oft schwer zugänglichen Einzelpublikationen mühsam zusammensuchen. Das aber tat man schliesslich doch nur, wenn man spezielle Absichten hatte. Wer nichts weiter wollte, als sich informieren über die vorhandenen Monumente, war oft bei den wichtigsten Bauten verlegen, wenn er schnell eine Abbildung sehen wollte. So blieb die Kenntnis der Barockarchitektur, ja sogar der ganzen Achitektur seit der Renaissance das ausschliessliche Eigentum von einigen Architekten, Restaurierern und einigen wenigen Kunsthistorikern, deren Spezialgebiet hier lag. Wenn man einen andren, einen Nichtsspezialisten, in seiner eignen Bibliothek um eine Abbildung der Orangerie in Kassel bat, konnte er sie einem meistens nicht schaffen. Und die Rathausvorhalle in Köln auch nicht.

Die Bände der „Bauformen-Bibliothek" sind für das Gebiet der Architekturgeschichte ungefähr das, was die „Klassiker der Kunst" für das Studium der Malerei und Plastik bedeuten: Man hat schnell das ganze Material in guten Abbildungen zusammen, man kann schnell finden was man braucht. Ausserdem geben sie die erste Anleitung für das historische Studium der betreffenden Epoche. Denn wenn, wie im vorliegenden Bande zum Beispiel, auch die Trennung in Kirchenbau, Palastbau und Wohnhausbau durchgeführt ist und dann noch einzelne kleinere Gruppen mit Details angegliedert sind, innerhalb dieser Gruppen herrscht doch die chronologische Reihenfolge, und ausserdem sind immer die Entstehungszeit (notfalls approximativ) und der Baumeistername unter jedem Bilde vermerkt. Ein Ortsregister und ein Künstlerregister erleichtern ferner die systematische Benutzung des Buches in erwünschter Weise. Wenn — was ja wohl nicht ausbleiben wird — demnächst auch „Barock und Rokoko in Österreich" vorliegen werden, wenn dann für Frankreich, Holland, England und Dänemark dieselbe Arbeit gemacht sein wird, so hat man mit diesen und den bereits vorhandenen Bänden (Deutsche Renaissance, Italienische Renaissance) ein hervorragendes Korpus von Monumenten zur Geschichte der modernen Architektur, das wir bisher wie gesagt schmerzlich vermissen.

Der Verfasser sagt, der Band solle Anschauung vermitteln und praktische Anregung geben. Man braucht das „Anregen" nicht mechanisch aufzufassen, man kann

die Anregungen aus dem Geist der Materie nehmen — giebt es doch wohl tatsächlich keinen Baustil, der mit allen Kultur- und Zivilisationsäusserungen seiner Zeit so innig verwachsen wäre, wie gerade die Kunst des Barock. Hätten wir einen Stil, welcher der Psyche unsrer Zeit so entspräche, der so „modern" wäre, wie das Barock einstmals war, — so würden wir nicht soviel Barockbauten kopieren.

Der kurze Essay, den der Herausgeber dem Buche vorausgeschickt hat, führt klar in die Hauptprobleme hinein. Auch die für den Lernbegierigen so praktische Scheidung in landschaftliche Gruppen (süddeutscher und norddeutscher Barock) und beispielsweise die Unterscheidung zwischen französischem Rokoko und deutschem, als welchem es gelungen sei, das Dekorationsprinzip von den Innenräumen auch auf den Aussenbau zu übertragen — auch dergleichen Gesichtspunkte sind gut durchgeführt und helfen viel zum Verständnis der künstlerischen Fragen.



ADOLF OBERLÄNDER, MUCKI DER AFFE

Maria Grunewald: Das Kolorit in der venezianischen Malerei. Band I: Die Karnation. Berlin 1912. Bruno Cassirer.

Dieses sehr kluge und in den wesentlichen Teilen sehr fleissig gearbeitete Buch enthält eine Menge gründlicher Studien und Beobachtungen über ein Thema, für das es keine systematische Vorarbeiten giebt. Mögen hie und da ein paar Einzelheiten auch noch genauerer Nachprüfung bedürfen (wozu hier nicht der Ort ist), das Verdienst der Arbeit wird dadurch nicht geringer. Dieses Verdienst besteht darin, für eine spätere zusammenfassende Arbeit über den Kolorismus der Venezianer wertvolle Vorarbeit geleistet und wichtiges Material beigebracht zu haben. Ob die Verfasserin imstande sein wird, diese abschliessende Arbeit selbst zu leisten, muss abgewartet werden, da es sich hier um einen ersten Band handelt, dem ein zweiter über die koloristische Gesamthaltung der Gemälde folgen soll. Es ist daher auch jetzt noch zu früh, ein Urteil über diesen ersten Band zu fällen. Wenn trotzdem einige Bedenken nicht zurückgehalten werden sollen, so geschieht das nicht um das Verdienst an der Leistung zu schmälern, sondern um vor Nachahmung zu warnen. Denn nach dem Resultat dieses ersten Bandes zu schliessen, scheint es gefährlich dem Problem mit der hier angewendeten Methode nahezutreten. Die Karnation ist doch immer nur ein Faktor im Zustandekommen der koloristischen Wirkung eines Gemäldes und bei den Venezianern nicht eimal der wichtigste. Künstlerische Bedeutung gewinnt es doch erst im Zusammenhang mit der ganzen Farbenrechnung der Gesamterscheinung. Und wie sehr der Verfasserin dies auch bewusst ist und was sie auch zur Erklärung ihrer Methode vorbringt, es wird einem trotzdem schwer, sich von der Stichhaltigkeit ihrer Gründe zu überzeugen. Denn jedesmal, wo sie es mit wirklich grossen Meistern zu thun hat, wie mit Giovanni Bellini und mit Tizian, muss sie selbst (meist in einer Anmerkung) gestehen, dass sie hier eigentlich den Rahmen ihrer Untersuchung sprengen müsse, und sie tut es in solchen Fällen denn auch. Da kommt man dann eben doch zur Erkenntnis, dass ein Angreifen des Problems von einer anderen Seite, von dem Gesichtspunkt der Gesamt-Farben-Komposition, durchaus das Primäre gewesen wäre. Bei einer Einengung des Themas auf eine Einzelheit muss man der mechanischen Betrachtungsweise verfallen (— es giebt in der kunstwissenschaftlichen Literatur manche Beispiele dafür, wie Rezensent aus Erfahrung weiss). Die Gefahr im vorliegenden Falle ist die, dass dabei grosse Meister zu kurz kommen, dass der Betrachtende vor dem einzelnen Baum den Wald nicht mehr sieht und am Ende Versuche am untauglichen Objekt macht. Es ist unfruchtbar, mit Maassstäben, die man an Giovanni Bel-

lini und Tizian gewonnen hat, Tintoretto gegenüberzutreten. Bei solcher Gelegenheit zeigt sich der Pferdefuss der mechanischen Methode. In jeder Kunstbetrachtung handelt es sich um Wertungen. Weil sich Tintoretto von den Grundsätzen des klassischen Kolorits entfernt, hat man noch keinen Grund ihn einen Manieristen zu nennen und von etwas roh suggerierter „Vitalität" zu sprechen. Vielleicht hat die Verfasserin Recht mit der Behauptung, dass bei Tiepolo und in seiner Epoche der „zweiten Blüte" jene klassischen Grundsätze wieder-aufgenommen seien. Aber was sagt das? Wenn sie mit ihrem verklärenden Hymnus auf diese Epoche merken lässt, dass hier etwas Grösseres liege als in Tintoretto, dann weiss man wohl wie sie es meint: „als Koloristen genommen". Aber dann ist eben der an Tintoretto angelegte Maassstab ein falscher, dann darf man ihn eben nicht rein als Koloristen nehmen. Und diese Gefahr hätte sich vermeiden lassen, wenn für die Betrachtung der Gesichtspunkt der gesamten Farbenkomposition massgebend gewesen wäre. Dann hätte jeder sehen müssen, wo die grossen Werte des Sichversenkens und die kleineren des flüchtigen Schmückens liegen. Man soll gewiss Tiepolo nicht unterschätzen und man wird gewiss aus Tintoretto keinen Unfehlbaren machen. Auch gegenüber grossen Meistern braucht die Kritik nicht zu schweigen, vorausgesetzt, dass sie nicht mit untauglichen Maassstäben arbeitet. Aber auf alle Fälle sollte man nicht vor grossen Meistern die Hochachtung verlieren, bloss weil man glaubt, sie kritisieren zu können. „L'excès de critique engendre l'inintelligence", schreibt Flaubert einmal an George Sand. — Weil die in diesem Buche angewandte Methode vor solchen Abwegen nicht bewahrt hat, weil der Maassstab der Kritik sich als unzureichend erwies, sei gewarnt vor Nachahmung und weiterer Verallgemeinerung dieses Prinzips. So wichtig alle Einzelheiten auch sind und so notwendig es ist, sie genau zu studieren, wir dürfen deshalb doch die letzten Werte nicht aus den Augen verlieren, nicht den Maler über den Koloristen und nicht den Künstler über dem Dekorateur vergessen.

ERKLÄRUNG

Die Westdeutsche Verlagsgesellschaft m. b. H. Wiesbaden kündigt ein Werk „Das Deutsche Landhaus" an und nennt an zweiter Stelle den Mitunterzeichneten, „Geheimen Regierungsrat Dr. Ing. H. Muthesius" als Mitarbeiter. Da dieser dem Verlage niemals Arbeiten zur Veröffentlichung überlassen hat, forderte er die Verlagsgesellschaft zur Erklärung über diesen Missbrauch seines Namens auf. Die Nennung seines Namens als Mitarbeiter wurde als Versehen des buchhändlerischen Angestellten und gar nicht in den Intentionen des Verlages liegend, bezeichnet. Trotzdem wird ein Waschzettel über das Buch an die Zeitungen versandt, der den Namen Hermann Muthesius ebenfalls an hervorragender Stelle als Mitverfasser nennt.

Bei näherer Untersuchung stellt sich heraus, dass der Verlag zwei Besprechungen über von dem Mitunterzeichneten Muthesius gehaltene öffentliche Vorträge, die zum Teil um Jahre zurückliegen, anscheinend aus Tageszeitungen aufgenommen hat, sie jedoch als selbständige Artikel, die unter der Überschrift Hermann Muthesius als Verfasser nennen, vorführt.

In der Zeitschrift „Heimkultur", die diese Verlagsgesellschaft herausgibt, werden ferner eine Reihe von Aufsätzen von dem Mitunterzeichneten Karl Scheffler gebracht. Diese Aufsätze sind Teile des Sammelwerkes „Moderne Kultur", das Prof. Ed. Heyck bei der Deutschen Verlagsanstalt, Stuttgart, im Jahre 1907 hat erscheinen lassen. Die Erlaubnis zu einem Abdruck mit Quellenangabe ist laut Erklärung der Deutschen Verlagsanstalt vor sechs Jahren der Zeitschrift „Das Landhaus", die früher ebenfalls in dem Wiesbadener Verlag erschien, erteilt worden. Doch hat nun die Zeitschrift „Heimkultur" diese Aufsätze ohne Quellenangabe und ohne den Verfasser zu fragen, so abgedruckt, dass sie wie selbständige Beiträge erscheinen. Auf Reklamation hat die Redaktion der „Heimkultur" auch hier ein Versehen vorgeschützt, und sich geweigert, Schadenersatz in geforderter Höhe zu leisten.

In beiden Fällen ist mit Erfolg der Anschein erweckt, als gehörten die Unterzeichneten zu den Mitarbeitern der Westdeutschen Verlagsgesellschaft. Sie wollen nicht verfehlen, auf dieses unlautere Vorgehen der Westdeutschen Verlagsgesellschaft hiermit öffentlich hinzuweisen. Sie geben die Erklärung ab, dass sie nie das Geringste mit diesem Unternehmen zu thun gehabt und in keiner Weise mit ihm in Verbindung gestanden haben.

Berlin, März 1913 Karl Scheffler Hermann Muthesius

ELFTER JAHRGANG. SIEBENTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MÄRZ. AUSGABE AM 1. APRIL NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



PAUL CÉZANNE, MÄNNLICHER AKT
FARBIGE ZEICHNUNG





DIE JÜNGSTEN

VON

KARL SCHEFFLER

Die Impressionisten.



Die Kunst ist am stärksten immer auf dem Punkte, wo sie genau in der Mitte steht zwischen Freiheit und Notwendigkeit, zwischen Neuerungslust und Traditionsgefühl, zwischen Natur und Abstraktion. Gravitiert sie zu sehr nach seiten der persönlichen Freiheit, so erscheint sie gleich naturalistisch willkürlich; gravitiert sie zu sehr zum Stilgesetz, zur Abstraktion, so wird sie formalistisch.

Die grossen Maler des neunzehnten Jahrhunderts, die wir die Gruppe der Impressionisten nennen, standen in diesem Sinne im schönen Gleichgewicht der Kräfte da. Sie waren Meister, deren Werke historisch werden, das heisst, deren Kunst dauernd Gültiges enthält, weil sie zugleich das alle Erscheinungen umfassende Gesetz und auch die zufälligen Augenblicke der Erscheinungen darzustellen vermochten, weil sie im Wechselnden das Bleibende und im Bleibenden auch das Wechselnde zu malen verstanden. Ihre Kunst steht ähnlich souverän da wie die holländische Bürgerkunst des siebzehnten Jahrhunderts: sie ist eine neue Stilschöpfung. Sie hat hervorgebracht, was, bevor es da war, in keiner Weise vorgestellt werden konnte und was jetzt, wo es da ist, in keiner Weise mehr aus dem Leben fortgedacht werden kann. Der Impressionismus ist eine der klassischen Epochen der Malerei.

In jeder Vollkommenheit, in jeder Meisterschaft sind nun aber Möglichkeiten der Entartung schon vorgezeichnet. Ihrer bedienen sich die Erben, die das Meisterhafte legitim nicht mehr übertreffen können und die doch den natürlichen Wunsch haben „über die Vorgänger hinauszugehen". Jede Meisterschaft lässt sich nach zwei Seiten „entwickeln": man kann sie naturalistisch auflösen oder mit Hülfe einseitiger Stilbegriffe formalisieren. Auch im Impressionismus sind diese beiden Möglichkeiten enthalten. Jene erste Übersteigerung konnte für die Erben nicht in Frage kommen, weil eine Periode eines gesetzlosen Naturalismus dem Impressionismus vorausgegangen, weil dieser im Kampfe mit

naturalistischer Willkür zu seinen Resultaten gekommen war. Um so mehr boten sich den Erben aber die stilistischen Elemente des Impressionismus zu einer einseitigen Ausgestaltung nach seiten des Dekorativen an. Die dekorativen Elemente des Impressionismus mussten sich notwendig lösen und selbständig werden, als die volle naive Empfindungskraft nachliess, als das Gleichgewicht von Freiheit und Notwendigkeit von der folgenden Generation nicht mehr gehalten werden konnte. Auf der einen Seite entstand ein Formalismus der Farbe — der Neo-Impressionismus — und auf der andern Seite ein Formalismus der Form — der revolutionäre Klassizismus der Jüngsten und der sogenannte Expressionismus.

In welcher Weise der Impressionismus dekorativ übersteigert worden ist, das veranschaulichen schon Maler wie Bonnard, Vuillard und andere, die hart noch neben den Impressionisten stehen, in denen aber die grosse menschliche Natürlichkeit bereits geschwächt erscheint und die darum schon im Formalistischen mehr oder weniger Ersatz suchen mussten. Ihnen schon ist der Impressionismus nicht mehr ein Schicksal, eine Weltanschauung, sondern ein überkommener Malstil.



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN
IM BESITZ VON B. KOEHLER, BERLIN

Cézanne

In Cézanne hat sich der Geist des Impressionismus am ausdrucksvollsten verkörpert.

Die eigentlich schöpferische Kraft dieses Geistes liegt in einer durchaus unkonventionellen Art der Anschauung, in der Fähigkeit, alle Erscheinungen voraussetzungslos, mit naivem Erstaunen, morgenfrisch zu erleben. Cézanne hatte diese Kraft der schöpferischen Naivität aber noch in weit höherem Maasse als seine Genossen. Kein anderer war so frei vom Konventionellen in jeder Empfindung wie er. Cézanne war nicht ohne Grund ein einsamer, scheuer und bis zur Absonderlichkeit kindlicher Mensch. Die andern Impressionisten erzogen sich mehr oder weniger zur Naivität, zur Voraussetzungslosigkeit, ihre unkonventionelle Malerei war zum Teil auch ein Resultat bewusster Anstrengung; bei Cézanne aber waren jene Eigenschaften wie Organe des angeborenen Charakters. Bei ihm ist der Impressionismus wie eine Naturgewalt. Das ist es, was in seine Bilder die seltsam grandiosen Stimmungen von Urweltlichkeit bringt. Es wäre falsch anzunehmen, Cézanne hätte, im Gegensatz zu Manet oder Renoir, etwas Mystisches oder etwas gobelinhaft Dekoratives



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

IM BESITZ VON FRAU E. TISCHNER-VON DURANT, FREISING



PAUL CÉZANNE, HÄUSER IM GRÜNEN
IM BESITZ VON FRAU GEORG WOLDE, BREMEN

gewollt. Er wollte, nach seinen eigenen Worten, und nach allen seinen Thaten, den Raum und die höheren Wirklichkeiten. Er wollte als Maler die Gegensätze von Hell und Dunkel, von Ton und Form, wie sie visionär im Auge und weiterhin in der Seele lebendig werden, den Raum schaffend, den Raum vermenschlichend. Er abstrahierte mehr noch als die andern Impressionisten vom Gegenständlichen, von der Erfahrung wie die Dinge sind; und damit wurde er mehr noch frei von der Lokalfarbe. Bei ihm erst wird jedes Licht, jeder Schatten ganz zur Farbe und zum Ton, jedes Objekt wird Linie und Form; und alles das: Farbe, Ton, Linie und Form sind immer nur Darstellungsmittel eines ungeteilten und unteilbaren Raumgefühls. Das ist es, was in Cézannes Bilder das Singende und Klingende, das gross Melodiöse bringt. Weil seine Kunst ganz und gar unempirisch ist, wirkt sie oft nahezu prophetisch. Abstrakt wirkt sie nur auf den empirischen Menschen, sie ist es nicht; sie ist, im Gegenteil, bis zum Bersten erfüllt vom geistig sinnlichen Erlebnis sichtbarer Wirklichkeiten. Auf sie passt, was Flaubert einmal von seinem eigenen Stil sagte: „Warum besteht eine notwendige Beziehung zwischen dem richtigen und dem musikalischen Wort? Warum kommt man immer auf einen Vers hinaus, wenn man seine Gedanken zu sehr zusammendrängt? Das Gesetz des Wohlklangs regiert also die Gefühle und die Bilder? Und was als das Äussere erscheint, ist gerade das Innere?“ Darum ist es falsch Cézannes Form dekorativ zu nennen. Das ist sie nur nebenbei. Gauguin ist dekorativ. Von ihm sagte Cézanne ganz richtig, er mache Chinoiserien. Das will sagen: Flächendekorationen, flache Verzierungen. Freilich sind auch Gauguin einige grosse Werke gelungen; aber seine Kunst sinkt oft auch bis zum Banalen, bis zum oberflächlich Ornamentalen hinab. Er war, im Gegensatz zum mönchisch schüchternen, sich selbst misstrauenden Cézanne, ein kecker, selbstbewusster Raisonneur. Die „Monumentalität“ seiner Malerei ist halb immer Absicht; bei Cézanne aber ist das Monumentale ein Ausfluss der Einfachheit. Zu dieser natürlichen Einfachheit kam bei Cézanne eine Neigung zum Pathos, zum Grossartigen, die einem weniger unkonventionellen Menschen hätte gefährlich werden können; er aber ist naiv geblieben selbst innerhalb des Heroischen. Sein Malen war, wie Bernard es hübsch gesagt hat, eine „Andacht mit dem Pinsel in der Hand“. Darum vermochte er alle Erscheinung, die er darstellte, mit einer majestätisch wirkenden Rücksichtslosigkeit zu umkleiden, und sie in eine Atmosphäre der

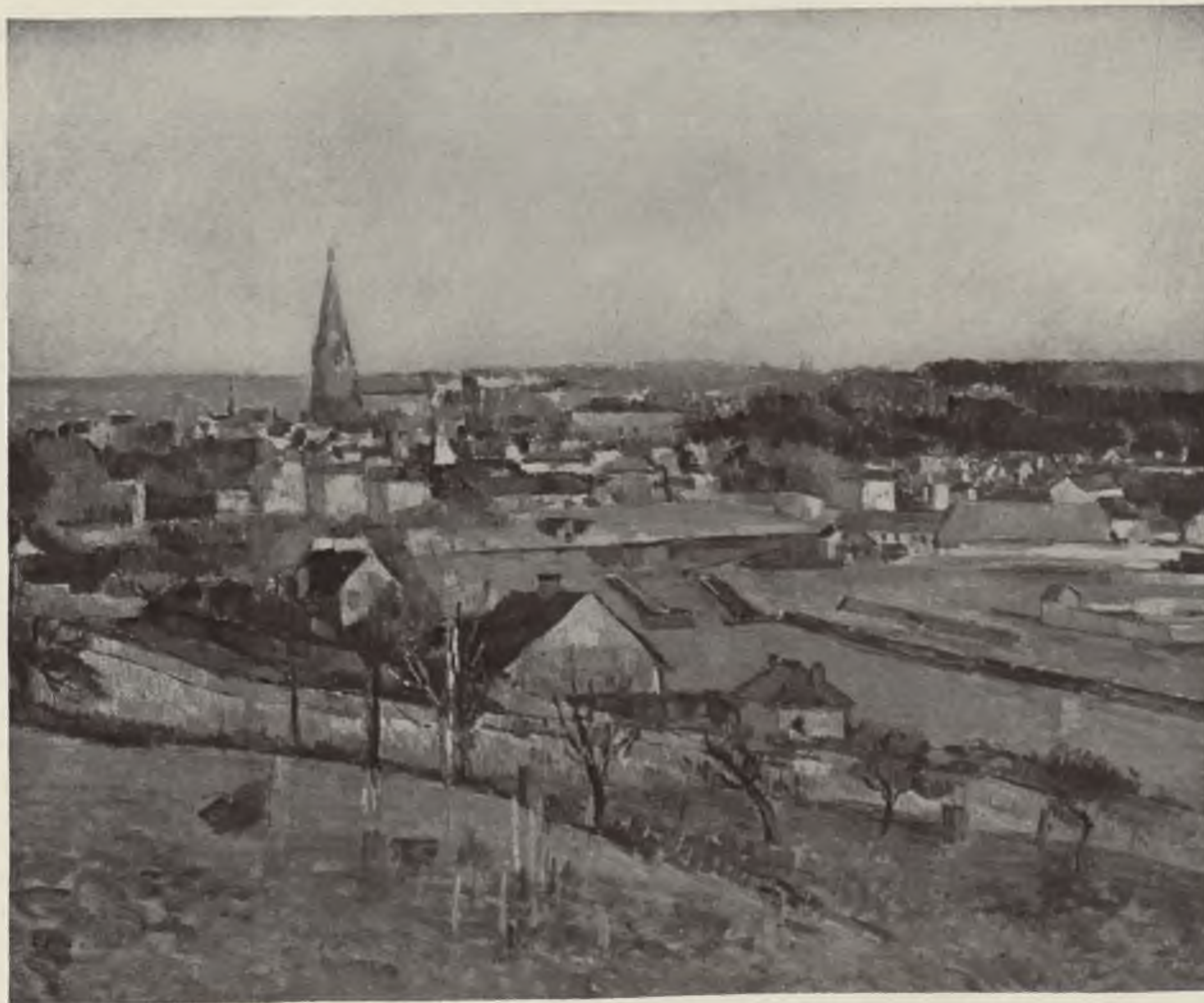


PAUL CÉZANNE, DURCHBLICK DURCH EINEN PARKWEG

Überwirklichkeit zu erheben, ohne mit einem Gedanken von der Natur abzurücken.

Nichts spricht mehr für die tiefe Natürlichkeit Cézannes, als der Umstand, dass ihn sogar der Drang nach „Gestaltungskraft“, wovon er so oft sprach, nicht zu Zugeständnissen konventioneller Art verführt hat. Gestaltungskraft nannte er die Fähigkeit der freien Erfindung. Es schwebte ihm dabei wahrscheinlich Delacroix vor — den er so verehrte, dass er eine „Apotheose“ dieses Künstlers malen wollte, — oder er dachte an die Kompositionen der alten Venezianer, wovon er oft schwärmte.* Er mag immer wieder den Drang gespürt haben, seine permanent gewordene Weltvision aktiv und selbstherrlich werden zu lassen. So erklärt sich die Hesperidenromantik, die impressionistische Klassizistik seiner Figurenkompositionen. Auf diesem Punkte war die Verführung zu akademischen Konventionen besonders gross. Die Nachfolger haben dieser Verführung ja auch nicht widerstehen können. Cézanne aber blieb Sieger auch als Romantiker, vermöge seiner edlen Einfalt. Dieser Sieg eines Malers, der bei weitem nicht so reich an leichtflüssigen Gaben war wie Manet oder Renoir etwa, der seinem Talent vielmehr jeden „richtigen“ Ton, jede ausdrucksvolle Form schwer abringen musste und der ehrlich genug war, die nackte Leinwand stehen zu lassen, wo er sie nicht überzeugt mit erlebten Formen oder Farben decken konnte, ist letzten Endes darauf zurückzuführen, dass Cézanne von allen neueren Malern der zweckfreieste Mensch gewesen ist. Er wollte nichts, gar nichts für sich und alles für die Kunst. Unter allen Malern des neunzehnten Jahrhunderts ist keiner, der im wahren Wortsinne selbstloser gewesen wäre. Aus dieser menschlichen Eigen-

* Siehe „Kunst und Künstler“, Jahrgang VI, S. 421, 475 u. 521.



PAUL CÉZANNE, LANDSCHAFT

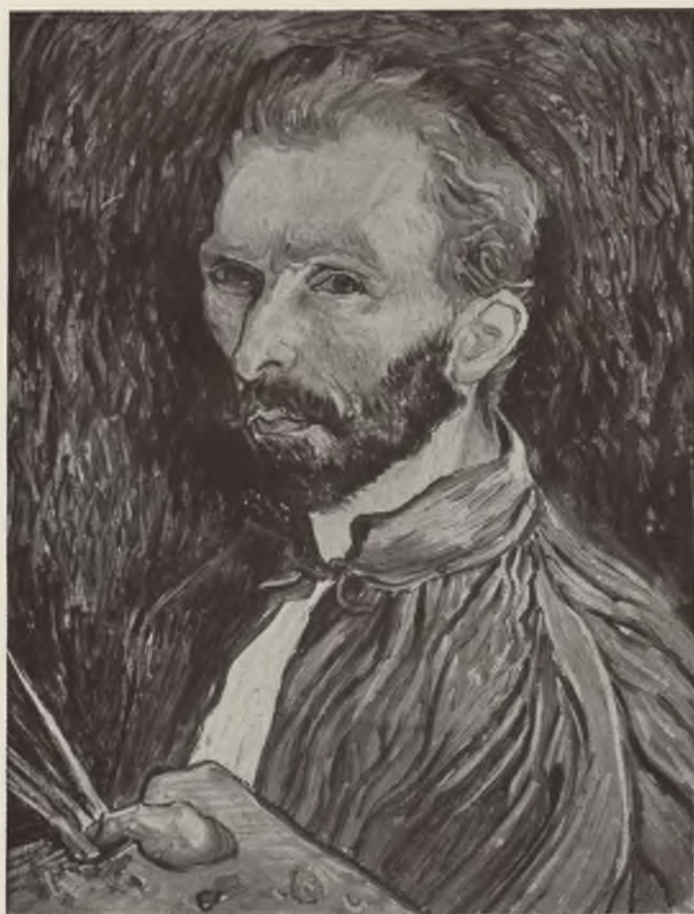
schaft, die Cézanne den zweckvoll Lebenden zuweilen fast närrisch erscheinen lässt, wächst, wenn auch oft gebrochen, seine ungeheure Originalität und Selbständigkeit, wächst das Unkonventionelle seiner Kunst empor. Die Originalität dieses Künstlers, die den Oberflächlichen gesucht erscheint, ist so unbedingt, dass der Eindruck entsteht, als sei dieser Maler von einem anderen Planeten auf die Erde herabgestiegen; es ist in dem Talent Cèzannes das Erstaunen des ersten Menschen. Und eben darum ist das Allgemeingültige darin und die brausende Melodie kosmischen Lebens.

Van Gogh

Anders liegt der Fall van Gogh, obwohl dieser Maler mit Cézanne immer in einem Atem genannt wird, als sei er dessen geistiger Zwillingsbruder. Auf Unterschiede weist schon der Umstand hin, dass van Gogh im Gegensatz zu Cézanne eine bedenkliche Popularität erlangt hat. Man fragt sich: was ist es, das den Holländer populär macht, das ihm die Suggestivkraft giebt und ihm soviele Halb- und Viertel-talente zuführt? Es kann doch nur etwas Unkünstlerisches, oder doch Aussermalerisches sein was in dieser Weise wirkt. So ist es auch. Van Gogh empfand und sah auch, wie Cézanne, sehr unkonventionell und naiv; aber während Cézanne sein Lebensgefühl mit Hülfe des Talents einfach konstatierte, machte van Gogh, es ebenfalls mit Hülfe eines elementar wirkenden Talents, einer predigenden Absicht dienstbar. Er wollte malend überzeugen, überreden, er wollte revolutionär sein und auf neue Anschauungen gewaltsam hinweisen. Dadurch kam in seine Kunst ein halb unkünstlerischer Zweck — es fehlt ihm die grosse Zweckfreiheit Cézannes. Eben darum hat man ihn aber auch schneller und besser verstanden als Cézanne; denn die Menschen verstehen stets den Zweck am leichtesten, weil sie selbst zweckvoll wollen. Da van Gogh überzeugen wollte, so begann er zu unterstreichen und tendenzvoll zu übertreiben; die Impression erstarrte ihm, das Charakteristische wurde, bis zur Drastik hinaufgetrieben. Zugleich wurde der Maler ein Zeichner des Pinsels. Cézanne wollte das Schöne. „Wir müssen durch die Natur, das heisst durch die Empfindung wieder klassisch werden," war sein immer wiederholtes Wort; van Gogh wollte das Groteske, das Schlagende, das Überwältigende. Cézanne ist Ruhe; van Gogh ist Gespanntheit. Der Unterschied beider kam in der Cölner Sonderbund-Ausstellung des vorigen Jahres deutlich zum Ausdruck. Die Bilder van Goghs wirkten in der Masse so auf den Betrachter, dass es war, als beginge das inbrünstige Genie vor aller Augen zum zweitenmal Selbstmord. In Cézannes Ruhe ist unendliche Bewegung, der Sturm van Goghs aber ist voller Starrheiten. Bei jenem strahlt und leuchtet die Farbe, bei diesem erscheint sie leicht vergiftet. Jener empfängt vom Objekt das Gesetz, dieser von seinem genialischen Subjekt. Cézanne stellt man sich nur als Maler vor, er ist Maler bis in die Fingerspitzen, ja vor allem auch in den



PAUL GAUGUIN, TAHITIANERFAMILIE



VINCENT VAN GOGH, SELBSTBILDNIS
IM BESITZ VON H. TUTHEIN NELTNENIUS

Fingerspitzen; van Goghs wahrhaft grosses, ja einziges Menschentum kann man sich dagegen ebensowohl mit einem andern Talent verbunden vorstellen; bei ihm ist die heftige Persönlichkeit jenseits des Talents das Entscheidende. Dieser Zeichner-Maler empfand die Erscheinung, die Formen, die Farben, die Perspektive (nicht den Raum als Ganzes) jäh und stark bis zur Schmerzhaftigkeit; doch hatte er nicht die Kraft aus der Qual des Eindrucks eine neue Norm zu gewinnen, sie in Jubel, in Schönheit zu verwandeln und klassisch zu machen. Was bei Cézanne heroisch ist, wirkt bei dem Holländer wie Sisyphosqual. Van Gogh ist darum sentimentalisch, wenn auch mit einer sehr grossen Gesinnung. Die Philister werden natürlich nach wie vor zum Schweigen zu verweisen sein; aber es ist jetzt an der Zeit diese erregende Kunst und diese ekstatische Romantik relativer zu nehmen. Van Gogh wird stets als einer der merkwürdigsten Maler gelten; aber er ist kein durchaus guter Maler. Um ein Meister der Malerei zu sein fehlte ihm die Ruhe, die Freude am Handwerk, die Lust am stillen Gestalten. Zuweilen flackert eine nie gesehene Meisterschaft in seinen Bildern empor, voll von zarter Farbenlyrik und geistreicher Formenempfindung, und immer ist der Zeichner bewunderungswürdig. Im ganzen aber weist van Gogh den Weg zum Kunstgewerblichen ohne selbst schon Kunstgewerbe zu sein. Es ist bezeichnend, dass van de Velde, ein Künstler der architektonischen Kunst, sein intellektueller Schüler ist. Er hat in den Impressionismus einen neuen Symbolismus gebracht, etwa so wie Zola den Naturalismus Flauberts symbolistisch gemacht hat. Darum konnte es nicht fehlen, dass ihm die nach Symbolen hungrige Jugend folgt, dass die Literaten ihm zumeist zujubeln, dass man ihn den Maler der Seele nennt, und ihn für das germanische Empfindungsleben in Anspruch nimmt.

Van Gogh lässt sich am besten mit dem Norweger Edvard Munch vergleichen, dem er an Talent, Fülle und Ursprünglichkeit aber noch überlegen ist. Woraus sich dann ergiebt — dieses in Paranthese — dass wir es mit ganz ausserordentlichen Persönlichkeiten und Begabungen zu thun haben und dass jede andere als eine kurze grundsätzliche Darstellung die rein künstlerischen Qualitäten dieser Künstler ganz anders noch unterstreichen müsste. Auch Munch ist im Besitz sehr bedeutender Maler und Zeichnereigenschaften. Um sie zu erkennen braucht man nur einen Blick auf seine frühen Porträts zu werfen, die zuweilen die Kraft alexandrinischer Bildnisse haben, braucht man nur dem geistreich brutalisierenden Charme des Graphikers sich hinzugeben oder die Suggestionen seiner halluzinatorischen Romantik im Sinne Maeterlincks auf sich wirken zu lassen. Aber diese echten künstlerischen Eigenschaften sind, wie bei van Gogh, nicht objektiv im höheren Sinne geworden. Was man sieht, ist immer der glänzende Anlauf einer fortreissenden intuitiven Kraft und eine Verflüchtigung dieser Kraft in dekorativer Artistik oder gar im chaotischen Ungefähr. Eben weil es sich um glänzende subjektive Talentäusserungen handelt, die von prophetischem Geist unwittert sind, ziehen Künstler wie Munch und van Gogh die Jugend gewaltsam zu sich hin, ohne sie

doch verlässlich führen zu können. Sie reizen mehr zum Wollen an als zum Können, sie erzeugen Erregung, nicht aber zugleich Klarheit. Munchs Kunst ist „seelischer Impressionismus" genannt worden; doch ist seine Malerei ebenso, wie die van Goghs, eher ein Begriffsimpressionismus. Der Kunstbegriff aber ist der Vater der Kunstmathematik.

Die Neo-Impressionisten.

Die Arbeitsmethode der Neo-Impressionisten ist historisch sehr wohl zu verstehen. Sie hat sich aus dem Impressionismus konsequent ergeben, als eine einseitige Übersteigerung gewisser Darstellungsmittel. Es wurde vorhin ein gutes Wort Flauberts mit Bezug auf Cézannes Malerei zitiert. Wenn dieser Meister aus dem wahren, aus dem richtigen Ton wie von selbst den klingenden, den schönen Ton entwickelt hat, wenn seine Malerei melodiös wurde, weil er die Wahrheiten mächtig zusammendrängte, so sind die Neo-Impressionisten den Weg in umgekehrter Richtung gegangen; sie beginnen mit dem Klang, mit der Schönheit und suchen dann erst auch Wahrheit hineinzulegen. Das ist nicht der Weg der Natur — der menschlichen Natur. Die Kunst ist bildend, ehe sie schön ist. Diese Maler sind wie Dichter, die die Reime eher haben als den Sinn, die Form eher als das Erlebnis. Dieses ist das Kunstgewerbliche des Neo-Impressionismus, das Akademische darin. Denn von einer Technik aus zu empfinden ist akademisch. Die Farbenteilung der Neo-Impressionisten, ihr Pointillismus ist zudem nur ein Teilproblem, das aus der Gesamttechnik der Impressionisten gelöst worden ist; andere Maler haben andere Teile in ähnlicher Weise zu etwas Selbständigem zu machen gesucht, haben von einer andern Seite die Lebenskunst der Meister mathematisiert. Der Neo-Impressionismus ist folgerichtig eine rein dekorative Kunst geworden, eine musivisch



VINCENT VAN GOGH, DER PFLUG (NACH MILLET)



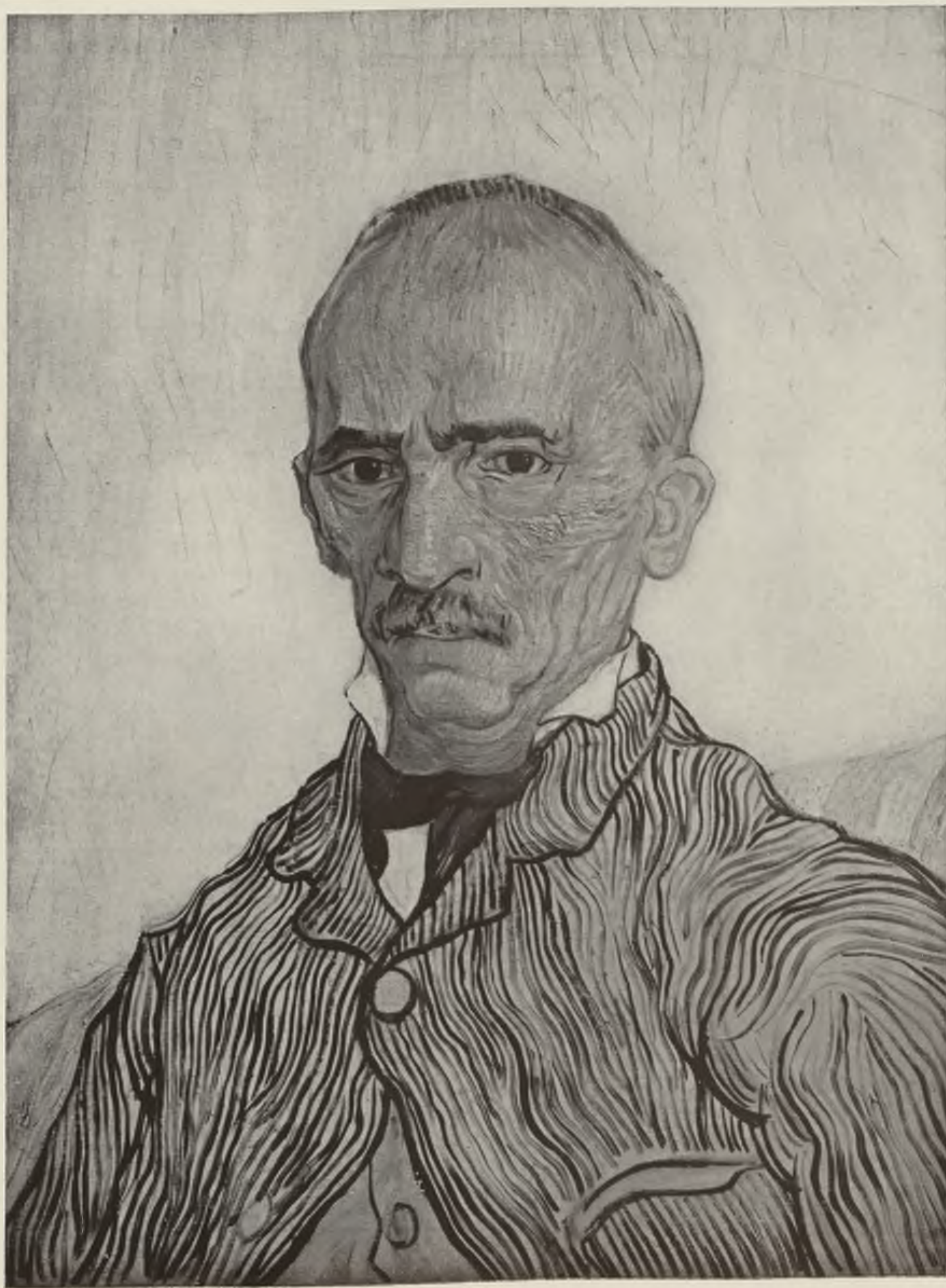
VINCENT VAN GOGH, DER SCHAUSPIELER
IM BESITZ VON FRAU A. G. KRÖLLER

leuchtende Malerei, voll feiner und edler Reize, von einer oft imponierenden Stilhaltung, aber ohne höhere Beseelung. Das Bild strebt aus dem Rahmen heraus an die Wand; es ist bezeichnend, dass der Architekt van de Velde Bilder der Pointillisten seinen Interieurs organisch einzubauen liebt, als seien es Teppiche. Das Bild wird dienend. Es erstrebt Mosaikwirkungen, Tapetenwirkungen. Um so mehr als das Geflimmer reiner Farben, die sich im Auge mischen, deutliche Konturen, scharf voneinander abgegrenzte Komplexe und klare Silhouetten erfordert und als sich so das Summarische, und ein abstrakt mathematischer Bildaufbau wie von selbst einstellen. Der Neo-Impressionismus führt zur „Komposition" in Gänsefüsschen. Was die Neo-Impressionisten machen, sind Farbenstickereien, die nicht den Raum, nicht das Kosmische meinen, sondern die ornamental belebte Fläche. Die Harmonie wird prästabiliert. Zuerst will es scheinen, als sei hier ein Weg zu neuen herrlichen Freskowirkungen; aber bald resigniert man, weil dieser irisierenden, gläsern gleissenden, aus gelbrotem Licht und blauvioletten Schatten konsistenzlos aufgebauten Malerei das seelisch Bewegende fehlt, weil sie geistig stumpf ist, bei aller Intellektualität. Ihr Idealismus ist auf kaltem Wege entstanden, ihre Romantik ist ein Destillationsprodukt. Der Neo-Impressionismus ist im Grunde eintönig und langweilig; er ist brauchbar, um ein unbestimmtes Singen und Klingen halb architektonischer Art zu erzeugen, aber eine Persönlichkeit, die von ihren Welterlebnissen malend Rechenschaft geben will, kann sich darin nicht wohl fühlen. Es zeigt sich wieder, dass, wo Persönlichkeiten fehlen, gleich die Schule sich einstellt. Es ist denn heute auch schon klar, dass der Neo-Impressionismus nur eine Episode der modernen Kunstbewegung gewesen ist und dass diese Episode schon nahezu vorbei ist. Als Lebensexperiment ernsthafter Maler behält dieser Malstil seinen Wert. Darüber hinaus aber wird er kaum fruchtbar wirken. Ist die Malerei van Goghs und Munchs eine Begriffskunst, so ist der Neo-Impressionismus eine Malerei des Wissens.

Der Geist des Kunstgewerbes.

Zur gleichen Zeit mit dem Neo-Impressionismus etwa setzte heftig die Bewegung ein, der wir ein erneuertes Kunstgewerbe verdanken. Dieses Kunstgewerbe geht in seinen Anfängen und in wesentlichen Teilen seiner Entwicklung nicht zufällig auf moderne Maler zurück. Und anderseits ist sein Ziel nicht ohne tieferen Grund die Erneuerung der Baukunst. Es drückt sich in dieser Bewegung, kurz gesagt, das die Zeit charakterisierende Verlangen, nach einer Gesamtkultur aus, jenes fast schmerzliche Verlangen, das in einem allgemeinen Schrei nach einem neuen Stil für alle gipfelt.

Dieser Ruf nach „Synthese" und nach einer höheren Einheit aller künstlerischen Form im Sinn der Renaissance etwa, ist die Rechtfertigung aller Bestrebungen der nachimpressionistischen Malerei. Der Impressionismus und das neue Kunstgewerbe standen sich feindlich noch gegenüber. Es konnte nicht anders sein, weil der Impressionismus schon



VINCENT VAN GOGH, DER IRRENWÄRTER

IM BESITZ VON FRÄULEIN GERTRUD MÜLLER, SOLOTHURN



VINCENT VAN GOGH, DER SÄMANN (NACH MILLET)
IM BESITZ VON FRAU A. G. KRÖLLER

verständlich. Davon abgesehen ist das thatsächliche Resultat eine allgemeine Verkunstgewerblichung der aus dem Impressionismus abgeleiteten neuen Malweisen. Ob es überhaupt jemals zu der erträumten grossen Gesamtkultur kommen kann, diese Frage ist ja nicht zu beantworten. Hier muss es heissen: der Mensch denkt und Gott lenkt. Vorläufig handelt es sich jedenfalls nur um Ideen und Sehnsüchte, und um relativ winzige Anfänge. Die konkrete Wirkung auf die Malerei aber ist nicht eben günstig. So nützlich es ist, wenn ein Abglanz der hohen Kunst auf die angewandten Künste fällt, so problematisch ist das Umgekehrte. Denn das Gewerbliche ist stets das Unpersönliche, das Ungeistige. Die erste Folge der Annäherung von Malerei und Kunstgewerbe war eine Unterschätzung der Meisterwerke des Impressionismus. Das führte denn gleich zu einer Verwirrung des Qualitätsurteils. Heute herrscht an erster Stelle die Stiltendenz; das Stilisierte wird von vornherein als „modern“ betrachtet und dabei wird das „grosse Wollen“ — es ist ganz logisch — über das Können gestellt. Und während eine

ein in sich abgeschlossenes Ganzes ist, eine Kunstwelt für sich, weil das Kunstgewerbe aber zu einem obendrein noch ganz anders gearteten Ganzen erst langsam auswachsen will. Da die neue Malergeneration über den Impressionismus nicht mehr legitim hinaus konnte, so blieb ihr kaum etwas anderes übrig als zu den neuen auf Gesamtkultur zielenden Bestrebungen Beziehungen zu suchen. Sie thaten es als gehorsame Söhne des Zeitgeistes, indem sie das Dekorative des Impressionismus gesondert ausbildeten. Dass sie dabei von neuer Klassik, seelischer Ausdruckskunst, Monumentalität, Rhythmus, Synthese, Bildkomposition und anderen hohen Dingen sprachen, dass sie verkündeten, nun erst käme die wahre Malerei herauf, ist menschlich

neue Gesamtkultur erstrebt wird, wendet man sich — um schnell „klassisch“ zu werden — den Formen der Vergangenheit wieder zu. Auch das ist unvermeidlich. Es war sehr zu begrüssen, als talentvolle Maler das neue Kunstgewerbe zuerst befruchteten, als der van Gogh-Schüler van de Velde, als Peter Behrens sich im Laufe der Zeit zu ausgezeichneten Architekten zu machen verstanden, als ein Zeichner wie Beardsley auf die gewerbliche Artistik fruchtbar einwirkte und japanische Kunst unsere Ornamente veredeln half. Aber es ist weniger erfreulich, wenn das gehobene Kunstgewerbe nun auf die Malerei so zurückwirkt, wie es in Deutschland und Frankreich, in Österreich und der Schweiz, in Russland, Skandinavien und

den slavischen Ländern, in den Niederlanden und Italien schon geschieht. Überall wird das Bild infolge dieses Einflusses mehr und mehr zum Teppich, zum Gobelin, zur Tapete, zum Glasfenster, zum Mosaik, zum Buchschmuck oder zum beziehungslosen Ornament. Es wird immer mehr Flächendekoration. Und das wird nicht einmal als Verarmung empfunden, sondern als Bereicherung. Da jedes Ornament, jede Kurve sogar, geheimnisvoll wirkt, wird vor den neuen Bildornamenten tiefsinnig von einer neuen mystischen Ausdruckskunst gesprochen. Und es ist doch nur die vage Symbolik der Geometrie, die leere Mystik der Mathematik. Stiltheoretiker tauchen allerorts auf und gewinnen Einfluss, da man bekanntlich alles beweisen kann. Der Ansteckungsstoff ihres Begriffspathos verbreitet sich und die Mittelmässigen sind dagegen am wenigsten immun, weil sie mit Hilfe dieser Theorien bedeutender erscheinen können als mit Hülfe ihres kleinen Talents. Die Welt ist plötzlich voller Gernegrössen. Im Namen einer neuen Gesamtkultur. Berauschte Worte schwirren hin und wieder und es offenbart sich herrlich das, was man den Idiotismus des Kunstgewerblichen nennen könnte. Hinter all dem dekorativen Pathos wird zugleich eine edle Sehnsucht und eine phraselnde Schwäche sichtbar. Eine grosse Idee und eine kleine Gestaltungskraft.



VINCENT VAN GOGH, KARTOFFELERNTE
IM BESITZ VON B. KOEHLER, BERLIN

Die neue Generation.

Die Generation, die hinter dieser neuen Stilkunst steht, legt ihr Gesicht in sehr ernste Falten. Unbefangen ist sie nicht. Im Gegenteil, alles wird ihr Absicht. Sie weiss gar zu genau was die Kunst ist und soll und muss. Sie hat zu viel gelesen und gehört, hat mit den Endresultaten begonnen und ist mit Gedanken dem Können weit vorausgeklettert. Zudem weiss sie mit dem Idealismus ihres Alters nirgend recht hin. Früher wurde man in der Jugend Sozialdemokrat oder sonst ein Revolutionär; die



EDVARD MUNCH, DAS KRANKE KIND
IM BESITZ VON E. THIEL, STOCKHOLM

Auch damals gab es eine revolutionäre Reaktion. Nur giebt es jetzt statt der Raffaeliten Giottisten. Und eine Neigung zum Katholisieren ist auch wieder vorhanden. Das Talent erscheint in der Regel wie ein Nervenprodukt und ist fanatisch ehrgeizig. Es leidet die neue Generation offenbar an einer gewissen Thatlosigkeit; darum idealisiert sie ihre Thatlosigkeit und wird dabei pathetisch.

Zugleich regen sich gewisse grosse Instinkte. Sie sind, zum Beispiel, in dem Bestreben die alten Kunstwertungen umzuwerten und neue Einheiten vorzubereiten. Doch dringt kaum einer schon zur Tiefe. Das grosse Wollen, das nach den letzten Dingen langt, findet schliesslich Genüge in einer bedeutungsschwangeren Artistik. Epigonen tragieren ein Mysterium von der Schöpfungsgeschichte der Kunst.

neue Generation ist für dergleichen zu kritisch, zu nüchtern besonnen. Ihr Idealismus giebt sich formalistisch theoretisch und akademisch. Im Temperament ist diese Jugend natürlich ebenso revolutionär wie jede Jugend, aber sie ist es nicht in ihren Willenszielen. Ihr Kunstziel ist „das Gesetz". Es sucht aber nicht jeder Einzelne in sich selbst das Gesetz, sondern es wird ein für allemal als eine Norm für alle gesucht. Diese Jugend sucht das Gesetz an sich und weiss nicht, dass alles Gesetzliche nur geheimnisvoll ist solange man es ahnt, dass es aber leer wird, wenn man's „weiss". Die neuen Jünglinge von Saïs wollen von vornherein sein, was man nur auf Grund langer Erfahrungen werden kann. Sie alle fast haben Bergsons, des neuesten Modephilosophen Bücher, in denen mit den Mitteln der Analyse der Wert der Intuition bewiesen wird, im Atelier liegen. Auf kaltem Wege soll das Urfeuer entfacht werden.

Die Geistesströmung gleicht in manchem der Stimmung des Nazarenertums vor hundert Jahren.

Prototypen.

In Frankreich stand Matisse einige Jahre als Führer da. Heute ist er schon von anderen verdrängt. Dieser schnelle Wechsel ist charakteristisch. Dogmen leben nie lange. Was Matisse will, hat er in diesen Blättern einmal auseinandergesetzt (Jahrgang VII, Seite 335 und folgende). Was er damals sagte, war nicht eben klar; oder es waren Selbstverständlichkeiten, die von Giotto bis Cezanne ohne viel Aufhebens befolgt worden sind. Matisse ist der Verführung unterlegen, die schöne mittlere Begabung seiner Frühzeit künstlich auszuweiten; da ihm die Natur versagt hat, einen besonderen Stil zu haben, wenn er sich giebt wie er ist, so ist er mit Hilfe der alten Ägypter und anderer Primitiver ins Stilisieren geraten. Der Glasmaler Heinersdorff hat ihn in aller Unschuld richtig eingeschätzt und kritisiert, als er ihn aufforderte Kartons für Glasfenster zu entwerfen.



EDVARD MUNCH, DOPPELBILDNIS

IM BESITZ VON DR. W. RATHENAU, BERLIN



H. EDMOND CROSS, SÜDLICHE LANDSCHAFT

unmerklich dann wieder in eine Rechnung auflösen.

Ein Maler wie Marquet nähert sich durch tendenzvolle Vereinfachungen in seinen Pariser Strassenansichten dem Dekorationsmaler mässigen. Und van Dongen erreicht verblüffende Wirkungen, indem er Anschauungsergebnisse der Impressionisten, ihre Art, das Licht, den Reflex, die Fleckenwirkungen der Natur usw. zu malen einzeln aus dem festen Verband ihrer Kunst löst und sie zu dekorativen Leitmotiven macht. Boulevard und Varieté stilisiert er alexandrinisch feierlich und glaubt damit stilbildend zu wirken.

Othon Friesz haben wir hier neulich in einer Ausstellung kennen gelernt. Sein kultivierter Gobelinimpressionismus stammt mehr aus dem Louvre als aus der Natur; auf Cézanne und Puvis sind Poussin, Watteau und viele andere gepfropft. Seine Kunst ist die Bildungsmalerei eines feinen und klugen Erben. Der Impressionismus ist in seiner Malerei eine Atelierkunst geworden. Die Maler, die Friesz repräsentiert, thun etwa, gegenüber dem Impressionismus, was Hans Thoma that, als sich in ihm der gute Maler in einen zeichnenden, dekorativen Symbolisten verwandelte. Die Malerei wird in Friesz wieder weltfern; aber in ihrem Körperidealismus und Hesperidenklassizismus ist, trotz allem schön Klanghaften, etwas Gequältes und Kümmerliches.

Ein entschiedenes Talent ist auch Manguin.* Aber auch er ist ein Verallgemeinerer. Darum wird er in Deutschland lebhaft willkommen geheissen. Er malt mit Atelierfarben, nach festen Kompositionsrezepten Bilder, die im ersten Augenblick voller Leben zu sein scheinen, ja, die wirklich voller Frische und geschmeidiger Kraft sind, die aber eine längere Betrachtung nicht vertragen, weil sie sich

Die deutschen Maler der neuen Generation unterscheiden sich von den französischen Genossen, wie sich die deutsche Malerei überhaupt von der französischen unterscheidet. Ihnen fehlen die klassischen Traditionen, ihnen fehlt das Louvre, Darum wirken ihre Tendenzmalereien so leicht roh, darum erscheinen ihre revolutionären Bildornamente oft so ungerechtfertigt.

Von Pechstein, der als Repräsentant gelten kann, war im vorigen Heft schon die Rede. Am glücklichsten ist er als Glasmaler oder Wanddekorateur, also dort, wo seine Arbeit halb gewerblich wird. Eine gewisse innere Kraft ist in Bildern und Zeichnungen von Emil Nolde. Doch spricht es gegen diesen Künstler, dass er, der schon auf der Höhe des Lebens steht, über das Embryonische nicht hinauskommt und immer noch den Jüngsten zugezählt werden muss. Hinter ihm erblickt man die Schaaren derer aus den neuen Sezessionen und aus anderen Künstlervereinigungen (es ist bezeichnend, dass die Jüngsten immer in Rudeln auftreten) ohne deutliche Profile zu erkennen. Der Wiener Kokoschka ist charakteristisch dafür, wieviel feminine Süsslichkeit sich mit anarchischen Gebärden verträgt und wie sehr ein an sich feines und nicht unedles Talent verzerrt werden kann, wenn die Ideen

* Über diese ganze Gruppe wird Julius Elias hier demnächst ausführlicher berichten.

sich seiner herrisch bemächtigen. Mit mehr Kraft tritt aus dem Getümmel sodann Marc in einigen seiner assyrisch beeinflussten Tierdarstellungen hervor; und an Lebendiges rührt zuweilen ein Maler wie Erbslöh mit seinen statuarisch komponierten Akten. In der Produktion Kandinskys versinkt das neue Wollen dann ganz im Dogmatischen; und ein Sonderbündler wie Deusser repräsentiert den Typus des besseren Glaspalasttalents, das vom Revolutionsbazillus infiziert worden ist.

Letzte Konsequenzen haben die Kubisten gezogen. Sie haben es theoretisch missverstanden wenn Cézanne sagte: „Alles in der Natur modelliert, der Sphäre, dem Konus, dem Zylinder gemäss.“ Sie meinen, wenn sie der Sphäre, dem Konus, dem Zylinder gemäss modellieren und die Erscheinungen geometrisch aufteilen, so hätten sie die Seele der Natur, so meinen sie „über Cézanne hinauszugehen“. Vor ihrer erklügelten Raumgeometrie und skelettierenden Darstellungsmethode denkt man jenes russischen Polizeiagenten in einem Roman Dostojewskijs, der sagte, vor der wilden Zerstörungslust junger Nihilisten hätte die Polizei nicht Furcht, wohl aber vor den stillen, abstrakten Theoretikern, die dogmatisch Morde vorbereiten und gewissermassen aus Prinzip Bomben



H. EDMOND CROSS, BAUMGRUPPE
IM BESITZ VON DR. FREIHERR VON BODENHAUSEN, ESSEN



ALBERT MARQUET, NOTRE DAME DE PARIS

zwanzig Jahren auf Böcklinnachahmer dritten Grades unfehlbar hereingefallen.

Überblick.

Es kommt einem jene Stelle in Kellers „Grünem Heinrich“ in den Sinn, wo der junge Maler in einer Gemütskrisis in sich selbst eingesponnen „mit eingeschlummerter Seele aber grossem Scharfsinn“ vor einem Karton sitzt und das Papier tagein tagaus mit einem dichten Netz von geometrischen Strichen überzieht. Ähnlich handeln unsere neuen Dekorationstheoretiker. Erstände auch ihnen doch ein Freund wie der grüne Heinrich ihn in dem starken, gesunden Erickson fand, der mit der Faust durch den Karton stiess, das Papier kreuz und quer zerriss und sagte: „Frisch, halte dich oben, mach dich heraus aus dem verfluchten Garn! da ist wenigstens ein Loch!“

Es lastet der Fluch der Abstraktion nicht nur auf der Malerei. Auch in der Poesie und Musik ist er zu spüren. Er ist zweifellos die Wirkung von Zeitverhältnissen, in denen historische Notwendigkeit ist. Trotz dieser Zeitstimmung behält aber jeder Einzelne im entscheidenden Punkte Gewalt über sich selbst. Schliesslich machen Talente die Kunstgeschichte, es macht nicht der Zeitgeist die Talente. Wer sich blind der „Idee der Entwicklung“ fügt, macht sich zur Marionette eines Aberglaubens oder bestenfalls eines vagen Majoritätsglaubens. Es giebt in der Kunst gar keine Entwicklung im Sinne einer Höherbildung. Es giebt nur Metamorphosen, nur Reihen von Talenten und Kunstcharakteren. Diese sind freilich einander verknüpft nach festen Lebensgesetzen, nach Stilgesetzen; aber dieser Stil wird immer erst den Rückblickenden deutlich. Die junge Generation täuscht sich in den Zeichen der Zeit, wenn sie glaubt, es beginne jetzt erst recht eine Blüte der Malerei. Dieses Jahrzehnt steht vielmehr im Zeichen einer gewissen Reaktion. In der neuen Malerei ist ein Ausruhen der Zeit und ein gewisses Geniessen des schon Erreichten; und doch möchte sie erscheinen wie ein neues unerhörtes Ausschreiten. Dass der

werfen. Das wären die gefährlichsten Fanatiker. In diesem Sinne sind Theoretiker wie Picasso — der in seiner Jugend, wie im vorigen Heft gezeigt wurde, ein feiner Akademiker war — wie Kandinsky oder wie die Futuristen „revolutionärer“ als alle naiven Temperamente. Sieht man zu, wer diesen modernen theoretischen Lärm vollführt, so erkennt man vor allem einen Spanier, einen Russen, Italiener und andern Kultur-Outsider — alles Leute aus Ländern ohne unmittelbare Kunsttradition, bei denen es wunderbar wäre, wenn sie aus dem Nichts heraus grosses Talent entwickeln könnten. Das Abstrakte und Unorganische wächst immer ja am liebsten aus dem Nichts hervor; die absolute Talentlosigkeit greift zum Dogma als zu einem nicht nur die Blössen deckenden, sondern auch stolz dekorierenden Mantel.

Charakteristisch ist es auch in diesem Bezug, dass vor allem die jungen Kunsttheoretiker und Kunsthistoriker Anhänger und Wortführer der neuesten Malerei sind. Sie, die für die gute Malerei der Impressionisten nie ein Organ gehabt haben, geheimnissen in die dekorativen Banalitäten so viel Mystik hinein, dass sie selbst davon berauscht werden und mit unaussprechlichen Fremdwörtern von neuer Malkultur zu predigen beginnen. Ihr Kunstgefühl reicht nur aus das Ornamentale zu empfinden. Dieselben Leute wären und sind vor

Strom des Talents nach einigen reichen Jahrzehnten versiegt, dass vieles epigonisch anmutet, wäre kein Unglück. Überall folgt der Flut die Ebbe. Auch kann man sehr wohl von Carracci und Guido Reni herkommen und doch ein Poussin werden, das heisst ein neuer Stammvater. Aber man kann es nur aus der Kraft der Persönlichkeit und des Talents heraus, nicht mit Hilfe einer allgemeinen Stildogmatik. Die heutige Stilbewegung ist, wenn man auf den Kern blickt, nicht anders wie die naturalistische Bewegung der Literatur vor einigen Jahrzehnten. Was ist denn das Resultat dieser lauten Bewegung gewesen? Ein paar mittlere Talente, die in der deutschen Poesie nicht Etappe machen werden und die auch ohne den Lärm, ohne naturalistische Dogmatik sich hätten entwickeln können. Wenn gesagt wird, heute erstrebe die Malerei genau das Gegenteil, so ist zu erwidern, dass es auf das Willensziel nicht ankommt, sondern auf die Gestaltungskraft.

Gestaltungskraft ist zur Hälfte Gnade. Zur andern Hälfte aber ist es eine eiserne Selbsterziehung zum Können und Wille zum einfach Vernünftigen.

Wer Gestaltungskraft hat, der hat ohne weiteres „Stil"; denn Stil ist das, was entsteht, wenn Helden reden, wie ihnen der Schnabel gewachsen ist.

Etwas vom Helden zu haben: das ist das Entscheidende. Etwas von jenem modernen Heldentum, das nicht in der grossen Geste liegt, sondern das sogar blöde, scheu und bäuerisch erscheinen kann.

Und wie wird man ein innerlich heroischer Mensch? Nun, zum guten Teil schon, indem man sich zweckfrei macht. Wer ohne Zwecke ist, oder vielmehr, wer nur den einen Zweck anerkennt, der Gott heisst, oder Notwendigkeit oder Gewissen oder wie man es sonst nennen will, zu dem erst kommt rechte Kraft. Jene Kraft, die nicht will, sondern die muss.



FRANZ MARC, RUHENDE KÜHE

ERINNERUNGEN AN EDOUARD MANET
(SCHLUSS)

VON ANTONIN PROUST



Im Jahre 1882 stellte Manet „Jeanne“ (den Frühling) und „das Bar der Folies-Bergères“ aus.

Nach dem Salon ging er, wie im Jahre vorher, aufs Land nach Bellevue. Diesmal hatte er ein kleines Haus auf der Route des Gardes gemietet, das inzwischen niedergerissen oder wenigstens so umgebaut ist, dass man sich vergeblich danach umsehen würde, wonach er wohl hier seine drei Studien: „die Bank“, „das Spalier“ und „den Garten“ gemacht hat. Fast täglich schrieb er an seine Freunde kurze Briefe mit leicht aquarellierten Vignetten. Seine Frau, welche eine Klavierspielerin ersten Ranges war, spielte ihm Sonaten vor, die ihn entzückten; Léon Leenhoff, den er zärtlich wie einen Sohn liebte, bot alles auf, um ihn zu zerstreuen. Er unterzog sich in der Kuranstalt von Bellevue einer Kaltwasser-Behandlung, trotzdem er sich über die Nachlässigkeit dieser „Bauern“ beklagte, die, wie er sagte, gut daran thäten, die Kunst des Duschens beim Doktor Béni-Barde zu erlernen. Was ihn in Bellevue am meisten entzückte, das war die belebende Luft, die ihn in alle Poren drang, der heitere Anblick der Blumen und der Blick auf die Wälder.

Eines Sonntags fuhr ich zu ihm hinaus. Sein Haus lag auf dem Kamm des Hügels, der steil zur Seine herabfällt. Wir wollten ein wenig spazieren gehen. „Es wäre mir leichter, an dem Abhang entlang zu gehen, als wieder hinaufzusteigen,“ sagte er, „aber schliesslich ist klettern noch immer besser als herunterpurzeln. Wir wollen auf die Terrasse von Meudon gehen.“

Wir gingen durch die lange Allee, welche zu dieser Terrasse führt. Er bewunderte die hundertjährigen Bäume, die sie einrahmen, aber konnte sich nicht genug über die Geschmacklosigkeit der Pariser aufhalten, die sich für ihre Sommerfrische so seltsame Häuser hinbauen. Er ging mit grosser Mühe und musste sich einen Augenblick vor der Thür des „Potager du Dauphin“ ausruhen. Der Eigentümer hatte dort ein, wie ich glaube, auf der Ausstellung von 1878 erworbenes Blockhaus hingesetzt.

„Welch Unsinn,“ sagte er, „hier in diesen so urfranzösischen Winkel dieses norwegische Ding zu stellen! Die Sammler werden noch aus unserem Lande einen Trödlerladen machen. Ach, diese Sammler! Hat so einer in ein und demselben Zimmer Möbel von allen Stilen aufgespeichert, so ist er vergnügt wie ein Fisch im Wasser. Bei sich mögen sie machen, was sie wollen, da genierts keinen, aber um Gottes willen, das Land sollten sie respektieren! Ach, die Einheitlichkeit, die Harmonie, all das geht uns verloren, und welch Genuss ist es doch, wenn man in einer Stadt wie Toledo, Nürnberg, Brügge oder Venedig herumläuft. Da fällt nichts heraus, aber wozu soll man das den Leuten von heutzutage predigen, es nützt doch nichts.“

Nach dieser Ruhepause kamen wir endlich auf die Terrasse von Meudon.

Manet war völlig erschöpft. Er liess sich auf eine Bank nieder. „Man mag sagen, was man will,“ rief er, indem er auf das Schloss zurücksah, „das hat Charakter, und wie das daliegt!“ Und dann blickte er auf Paris, das in durchsichtiger Helle vor uns lag: „Dagegen lässt sich auch nichts sagen, Notre-Dame, die ist klein und doch gross. Die Kerls, die das zustande gebracht haben, hatten Mark in den Knochen!“ Ein kleines Mädchen trat zu uns und bot uns Buketts an. „Was ist denn Deine Mutter?“ fragte Manet. „Meine Mutter ist Wäscherin in Bas-Meudon.“ — „Und Dein Vater?“ „Papa? Der thut nichts.“ — „Was heisst das, er thut nichts?“ — „Manchmal geht er nachts in den Wald und holt ein Kaninchen, aber im Winter arbeitet er. Er ladet Kohlen ab aus den Schiffen.“ — „Und davon lebt ihr?“ — „Aber ich verkaufe doch Blumen,“ sagte das Kind ganz stolz, „es giebt Tage, wo ich zwei Francs nach Hause bringe.“ — „Nun sieh einmal, hier hast Du drei Francs,“ sagte Manet, „und gieb Du ihr eben soviel.“ Ganz glücklich zog die Kleine mit ihren sechs Francs in der Tasche ab.

„Ist es nicht schrecklich, in einem solchen Zustand zu sein, wie ich es jetzt bin? Wäre ich gesund, so wäre ich im Nu nach Hause gelaufen und hätte mir meinen Malkasten geholt.“

Auf dem Heimwege waren Manets Gedanken wieder bei dem Kinde. „Es ist zu merkwürdig!“

rief er aus, „der Kontrast zwischen dieser kindlichen Linkischkeit und diesem mädchenhaften Selbstbewusstsein. Und nicht mehr die Kraft zu haben, das wiederzugeben! Na, jedenfalls hat dieser Eindruck mich auf einen Augenblick mein Übel vergessen lassen. Das ist doch immer etwas."

Abends war er heiter und sprach mit grosser Wärme von einem Manne, der ihm sehr sympathisch war, dem Doktor William-Thomas Evans. „Er war so freundlich gegen mich und meine Mutter," sagte er. „Und dann ist er sehr künstlerisch veranlagt, ihm verdankt man die Idee zu der Entstehung der Avenue du Bois de Boulogne. Er hat, wie Du weisst, eine Leidenschaft für Pferde. Jeden Sonntagmorgen bewegte er seine Lieblingstiere auf dem Terrain der jetzigen Avenue du Bois de Boulogne, das damals noch aus Kohl- und Kartoffeläckern bestand. Eines Tages sagte er zum Kaiser: „Sire, man müsste da eine Allee schaffen, wie sie noch nicht in Paris existiert, mit einem breiten Mittelweg für die Wagen, einem Reitweg und einem Weg für Spaziergänger mit daran grenzenden breiten, bepflanzten Rasenflächen, um die Häuser weit fort zu rücken." Darauf nahm er ein Lineal und ein Blatt Papier und zeichnete die Allee auf, wie er sie im Sinn hatte, und der er gleich den Namen Avenue de l'Impératrice gab. Der Kaiser war entzückt, liess Herrn Haussmann und Herrn Alphaud kommen, und die Avenue Thomas W. Evans war beschlossene Sache. Ja, diese Demokratie der Vereinigten Staaten ist ganz merkwürdig! Sie bringt Menschen hervor, die mit den Qualitäten unserer alten französischen Gesellschaft den Instinkt des Modernen verbinden. Die verstehen sich darauf. Die haben einen klaren Blick. Wo, zum Teufel, haben sie das her? Ich will das nicht weiter ergründen, aber das ist wohl sicher, in künftigen Zeiten werden sie die Alte Welt nicht schlecht verblüffen."



EDOUARD MANET, DER BALKON

Als er mich zum Bahnhof begleitete, entfuhren ihm ein paar bittere Worte über Zola. Als wir nämlich einmal vor einigen Jahren zusammen frühstückten, sagte Manet, wie sehr er sich einen Orden wünsche. Darauf hatte Zola ihm geantwortet, dass man sich erniedrige, indem man etwas erbitte. Dann gewann aber seine lebhafte Sympathie für Zola wieder die Oberhand, und er sagte: „Es ist zu dumm von mir, über einen Menschen Böses zu sagen, der so gut zu mir war." Wir verabschiedeten uns von einander, und ich versprach Manet, am

folgenden Tage wieder heraus zu kommen. Es ging ihm nicht gut, und er gab Siredey die Schuld an seinem ungünstigen Befinden. Daher hatte er einen anderen Arzt konsultiert.

Das Ende des Sommers war besser. Im Herbst kam er nach Paris zurück und fing wieder an zu arbeiten. Er beabsichtigte vier Bilder, „die vier Jahreszeiten", zu malen. Aber er musste oft bei den Skizzen pausieren und las dann Romane, was er sonst nie gethan hatte. Er las auch jetzt nicht des litterarischen Genusses wegen, sondern suchte dabei eine Ablenkung von seinen Rückenmarksschmerzen. So folgte ein Tag dem anderen, und sein Zustand wurde immer ernster. Am Tage vor Ostern hatte er das Porträt von „Elisa" in Pastell angelegt. Als sie am folgenden Tage in die Rue d'Amsterdam kam, erschien Manet nicht zur Sitzung. Und er sollte nie wieder sein Atelier betreten. Von jenem Tage an konnte er seine Wohnung Rue de Saint-Pétersbourg nicht mehr verlassen.

Ich besuchte ihn am Tage, an dem er sich zu Bett gelegt hatte; er sollte es nie wieder verlassen. Vor ihm stand eine Schale mit Zuckerwerk aus einem Osterei, das ihm Elisa von Madame Méry Laurent gebracht hatte.

Er war ruhig, erwartete aber doch mit einer gewissen Besorgnis eine Konsultation der Doktoren Verneuil und Tillot.

Am folgenden Tage erfuhr ich durch Léon Leenhoff, dass das Resultat der Konsultation nicht günstig war. Man hatte die Amputation des erkrankten Beines für notwendig erkannt.

An diesem Morgen plauderten wir lange miteinander. Man hatte ihm den Ausspruch der Chirurgen verschwiegen, und er machte allerlei Zukunftspläne.

Der Salon, der bald eröffnet werden sollte, beschäftigte seine Gedanken. Ob wohl gute Bilder darin wären?

Im Gespräch kam ihm der Abend in Erinnerung, als wir mit Cabanel bei Durand diniert hatten.

„Der ist gesund," sagte er bitter.

Ich lenkte das Gespräch auf ihn, auf seine Familie, auf frühere Zeiten.

Am übernächsten Tage, es war nach der Operation, fand ich ihn sehr matt. Das sollte das letzte Mal sein, dass ich ihn lebend sah.

Am 30. April starb er, und auf dem Totenbett machte er den Eindruck eines Lebenden.

Am 2. Mai begleiteten wir ihn auf den kleinen Kirchhof von Passy.

Eine zahlreiche Menge geleitete ihn zu Grabe.

Alle Jugenderinnerungen wurden in mir wach, als ich hinter dem Sarge meines armen Freundes schritt.

Ich sah ihn so heiter, als er, froher Hoffnungen voll, eine Serie Studien nach Madame Callias machte, als er mit solchem Feuer das Porträt von „Eva Gonzales" malte, ich meinte, seine begeisterten Worte zu hören, auch noch in späteren Jahren, wenn ein Anblick ihn entzückte. Alle waren sie gekommen: Faure, Méry Laurent, Henry Rochefort, Mallarmé, Guérard, Berthe Morisot, Claude Monet, Nadar, Marx, Théodore Duret usw., standen neben seiner so hartbetroffenen Familie. Ich sprach an seinem Grabe die Abschiedsworte.

Im Frühling 1884 machten wir in der École des Beaux-Arts eine Ausstellung von Manets sämtlichen Werken.

Emile Zola schrieb das Vorwort zum Katalog.

Die Manet-Ausstellung hatte einen Erfolg, wie man ihn in der Akademie noch nicht erlebt hatte. Ganz Paris pilgerte zum Quai Malaquais Um mit Zola zu sprechen: „Alle, die noch am Tage vorher gehöhnt und gewitzelt hatten, kamen jetzt, um dem siegreichen Meister eine öffentliche Huldigung darzubringen." Man stand geblendet vor der vollen Helligkeit dieser strahlenden Kunst, die der französischen Malerei eine neue Jugend geschenkt hatte. Die Künstler verfolgten mit einer Aufmerksamkeit, die sie für ganze Tage von der Akademie fernhielt, die Entwicklung dieses reichen, zu früh gebrochenen Lebens.

Manet hatte alles mit gleicher Meisterschaft angepackt. Die Kopien aus seiner Jugendzeit, „der Jünglingskopf" nach Filippo Lippi, „die Jungfrau mit dem Kaninchen" nach Tizian, das „Selbstporträt des Tintoretto", erschienen wie eigene gewaltige Werke. Und wieviel Thüren hatte sein Genius eröffnet, von dem spanischen Sänger bis zu der Frau im Tub von Mr. de Bellio! Das war die Apotheose.

Bei der Auktion, die nach Schluss der Ausstellung in der Rue Drouot stattfand, hofften dennoch Manets Gegner, dass nun die Stunde ihrer Rache geschlagen habe. „Die Leute sind eben aus Neugierde nach dem Quai Malaquais gekommen," sagte in dem Gedränge ein Getreuer der guten und gesunden Tradition, „aber verkauft wird nichts werden." Und manch einer, der der Kunst Manets so manches zu danken hatte, lachte sich bei dieser angenehmen Zuversicht ins Fäustchen. Aber die Auktion fand solchen Anklang beim Publikum, dass diese ausgezeichneten kameradschaftlichen Ge-

sinnungen einigermassen enttäuscht wurden. Die Bilder brachten noch nicht die Preise, die sie einige Jahre später erreichten, aber immerhin zeigten sie schon eine ansehnliche Höhe.

Die Jahrhundert-Ausstellung von 1899 ward für Manet ein Triumph. Im Ehrensaal nahm er den Ehrenplatz ein.

Der Erfolg war so gross, dass Amerika während der Ausstellung den Versuch machte, die „Olympia" zu erwerben. Eine französische Subskription, der übrigens auch Künstler des Auslandes und Amerikas beitraten, vereitelte dies Bestreben, und, infolge von Claude Monets, Theodore Durets und Camille Pelletans Bemühungen, hielt die „Olympia" ihren Einzug ins Luxembourg. Ich glaubte mich nicht an diesem Schritt beteiligen zu dürfen, im Andenken an den berechtigten Ehrgeiz Manets, als Ganzer in unseren Museen zu figurieren, aber ich bin glücklich, dass das Gesuch Durets, Monets und Camille Pelletans an den Minister der schönen Künste Erfolg hatte.

Ich erinnere mich deutlich eines Gesprächs über die „Olympia", mit Charles Cros, den der Herzog von Chaulnes damals bei seinen wissenschaftlichen Untersuchungen unterstützte, bei welchem Manet plötzlich aufsprang, uns vor die „Olympia" führte, die an der rechten Wand seines Ateliers in der Rue d'Amsterdam hing, und uns sagte: „Wenn ich erst meine Wand im Louvre habe, mit dem da in der Mitte, werden die Völkerschaften doch einigermassen überrascht sein."

Wird nun der Louvre sich endlich entschliessen, der französischen Schule den Platz zu geben, der ihr in unserem grossen Nationalmuseum zukommt? Wird sie, so wie es Manet wollte, das Lebenswerk eines jeden unserer Meister auf den Wänden in geräumigen, hellen, von allen schreienden Ausschmückungen befreiten Sälen vereinigen? Und wird man ihm, ihm vor allen, das geben, was ihm zukommt?

Wird die Stadt Paris das thun, was sie schon längst hätte thun sollen: wird sie auf eines ihrer Strassenschilder den Namen Edouard Manet setzen?

Nichts lässt vorläufig darauf schliessen, dass diese Akte der Gerechtigkeit sich binnen kurzem vollziehen werden. Und doch ist sicher, dass, wenn die französische Schule niemals in hellerem Glanz erstrahlt hat als in unserem Jahrhundert, kein Maler im ganzen Verlauf dieses Jahrhunderts mehr Maler war als Manet. Seine reine Gesinnung hat sich niemals verleugnet. Die vorübergehenden Einflüsse, die auf ihn wirkten, vermochten nicht die Überzeugungen zu erschüttern, die, wie ich schon sagte, aus seiner frühesten Jugend stammen. Selbst wo er schwankte, fühlt man den festen Glauben eines Menschen heraus, der für seine Kunst lebte, und der nicht eine Minute daran dachte, von seiner Kunst zu leben.

Wenn wirklich die Malerei unfähig ist, das Leben wiederzugeben, so hat keiner besser als er verstanden, es zu übersetzen. Mögen die äusseren Begleitumstände immerhin veralten — dem Lebenswerk Manets wird stets der Duft „neuer Jugendfrische" und „hinreissender Erregtheit" entströmen.

Wollte man seine Methode beschreiben, sie analysieren, so wäre das ein kindischer Versuch, um so kindischer, als er nur die eine hatte, die seine Sensationen ihm aufzwangen. In betreff des Namens „Impressionismus", der nicht, wie Mr. Benedite schrieb, von einem Bilde Claude Monets stammt, das er unter dem Namen „Impression" ausstellte, sondern der in unseren Diskussionen aus dem Jahr 1858 entstand, pflegte Manet zu sagen: „Ein Künstler muss Spontaneist sein", das ist das richtige Wort dafür. Aber um spontan sein zu können, muss man Meister in seiner Kunst sein. Das Hin- und Hertasten führt niemals zu etwas. Man muss übersetzen, was man empfindet, aber es, sozusagen, augenblicklich übersetzen. Man spricht so oft vom Treppenwitz, aber niemals von einer Treppe des Witzes. Und doch, wieviel Menschen versuchen sie zu erklimmen und kommen nie ganz herauf, so schwer ist es, die Stufen auf einmal zu ersteigen. Immer und immer wieder muss man zu der Überzeugung gelangen, dass das, was man gestern gemacht hat, nicht mit dem übereinstimmt, was man heute schafft. „Ich," sagte er mir eines Tages, „kümmere mich herzlich wenig darum, was bisher über Kunst gesagt worden ist. Aber hätte ich eine Meinung darüber abzugeben, so würde ich sie folgendermassen formulieren: Ein jedes Kunstwerk, aus dem der Geist der Menschheit, der Geist der Zeitgenossenschaft zu uns spricht, ist interessant; wenn er fehlt, ist es kein Kunstwerk."

Ich schliesse diese Erinnerungen. Lange schon war es meine Absicht, sie zu veröffentlichen. In jedem Jahre am 30. April, wenn ich von meiner Wallfahrt zum Kirchhof von Passy zurückkomme, wo stets einige treue Freunde sein bescheidenes Grab mit Blumen schmücken, sagte ich mir, dass ich es dem Andenken Manets schuldig bin, diese Erinnerungen der Öffentlichkeit zu übermitteln.



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
DETAIL DER FASSADE

DAS NEUE HAUS DER DEUTSCHEN BOTSCHAFT IN ST. PETERSBURG



us dem neuen Hause, das Peter Behrens der deutschen Botschaft in St. Petersburg gebaut hat, veröffentlichen wir eine Reihe von Ansichten. Eine ausführlichere Beschreibung des Bauwerks können wir leider nicht, wie wir es möchten, hinzufügen, weil dazu die unmittelbare Anschauung unerlässlich wäre. Lassen sich schon Werke der Malerei und der Plastik nach Photographien nicht zuverlässig beurteilen, so ist es noch weniger bei Werken der Architektur der Fall. Denn in der Baukunst spricht die Quantität entscheidend mit. Im besonderen verlangen Bauwerke von Peter Behrens den unmittelbar sinnlichen Eindruck, weil der grosse Maassstab der Verhältnisse bei ihnen den Ausschlag giebt. Die Monumentalität Behrens' beruht nicht so sehr auf dem Verhältnisleben der einzelnen Bauteile als vielmehr auf dem Eindruck der absoluten Masse. Man kann darum den Photographien gegenüber nur sagen, dass sich dieses neue Bauwerk den früheren Werken von Behrens organisch anschliesst, dass es sogar eine Stufe neuer persönlicher Fortentwicklung zu bezeichnen scheint. Wie man weiss hat der Architekt Behrens sein Bestes bisher im Nutzbau, im Industriebau, in der Geschäftshausarchitektur geleistet. Auf diesem Gebiet setzt er in freier und schöpferischer Weise die Geschäftshausgedanken Messels fort. An anderer Stelle habe ich schon einmal ausgesprochen, dass es für die moderne Baukunst der einzig vernünftige und hoffnungsvolle Weg ist, wenn sie vom zweckvoll zu Begreifenden, von der Prosa des unmittelbar Nützlichen ausgeht, wenn sie zuerst wieder phrasenlos die Monumentalität moderner Arbeit



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
FASSADE



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
DER HOF

auszudrücken strebt, um von den halb naturalistischen Ergebnissen aus dann wieder neue repräsentative Monumentalwirkungen zu versuchen. Behrens ist diesen natürlichen Weg in diesem Fall mit Glück, wie es scheint, gegangen. Die Aussenarchitektur seiner Petersburger Botschaft ist deutlich aus seinen letzten Geschäftsbauten, aus dem Kontorhaus der Mannesmannwerke in Düssel-



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
TREPPENHAUS, ERDGESCHOSS

dorf und aus der Fassade der Kleinmotorenfabrik für die Berliner AEG, in der Voltastrasse entwickelt worden. Nur hat er den Charakter dieser Bauten repräsentativ erhöht. Vor allem dadurch, dass er das Pfeilersystem der Voltastrasse in eine Säulenordnung wirkungsvoll verwandelt hat. Die Aufgabe ein Botschaftshotel zu bauen war dem Versuch zu neuen oder doch zu neu scheinenden Repräsentativformen zu kommen, besonders günstig. Denn eine Botschaft ist halb ein Verwaltungshaus, also ein Bureauhaus und zur andern Hälfte ein Palais. Behrens hat beide Motive mit grossem Glück offenbar verbunden. In der Mitte wirkt das grosse Haus so repräsentativ, wie es von dem Botschaftspalais eines grossen Reiches gefordert werden muss. Nach den Seitenflügeln hin tritt dagegen der Charakter des Verwaltungsgebäudes mehr hervor. Behrens beweist mit diesem Bau, dass er sich in den Geist der Berliner Bautradition lebendig eingelebt hat. Er hat als Hauptmotiv der gegen einen weiten Platz gerichteten Vorderfront das Fassadenmotiv Schinkels aufgegriffen, und selbständig umgestaltet, das dieser im Alten Museum am Lustgarten verwandt hat. Er hat es dabei gewissermassen auch geistig ins Granitmaterial übersetzt. Gleichzeitig geht seine Säulenstellung aber auch auf das markante Pfeilersystem zurück, das Messel im Wertheimhaus an der Leipziger Strasse zuerst angewandt hat. Er verknüpft so in grosszügiger Weise die moderne Nutzmonumentalität den klassizistischen Traditionen. Wenn seine



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
TREPPENHAUS IM I. STOCKWERK

Fassadenlösung eine Art Palladianismus ist so kann man sich einen solchen Palladianismus immerhin gefallen lassen. Es erscheint glücklich wie Behrens es verstanden hat seiner immer elementar wirkenden Sachlichkeit die Stimmung des schweren und ernsten preussischen Baustils zu verbinden. Für eine deutsche Botschaft erscheint diese Stilmischung besonders geeignet, da Modernität und Tradition zu gleichen Teilen darin sind. Wie es scheint fügt sich das Haus auch den Wänden des Platzes gut ein. Natürlich sind in Petersburg Stimmen laut geworden, die gegen eine so unbedingte Architektur opponieren und die davon sprechen, sie zerstöre den Charakter des Platzes. Aber solche Stimmen lassen sich überall und immer hören. Sie sind nicht wesentlich. Es ist darauf ein für allemal zu sagen, dass gute Architekturen sich stets vertragen, aus welcher Zeit sie auch stammen. Denn das Gute ist auf allen Stufen verwandt. Es scheint sogar, dass der strenge Rhythmus des Gebäudes, der erreicht ist durch ein konsequentes System von Wagerechten und Senkrechten den weiten Platz besonders wohlthätig beherrscht. Diesem Horizontal-Vertikal-System ist auch die Gruppe der Rossebändiger des Tuaillonschülers Encke untergeordnet. Wie sie im Einzelnen und Ganzen wirkt, lässt sich nach den Photographien nicht beurteilen. Im Bilde erscheint sie etwas temperamentlos und gross geraten und etwas gar zu architektonisch auf Vertikal und Horizontalwirkung komponiert; doch ist der Eindruck in mehr als 20 Meter Höhe wahrscheinlich ein anderer. Als ein gelungenes Motiv müssen die drei zwischen den Säulen vorspringenden Balkone über dem Haupteingang bezeichnet werden. Sie nuancieren in der monumentalen Gleichförmigkeit der Fassade wirkungsvoll den wesentlichsten Punkt.

Der Bauplatz war ziemlich ungünstig. Behrens hat die Unregelmässigkeit überwunden, indem er zwei Rechtecke ineinandergeschoben hat. Durch dieses Verfahren hat er die um den Thronsaal gruppierten Repräsentationsräume, die Wohnräume des Botschafters und die Verwaltungsräume gut ausein-

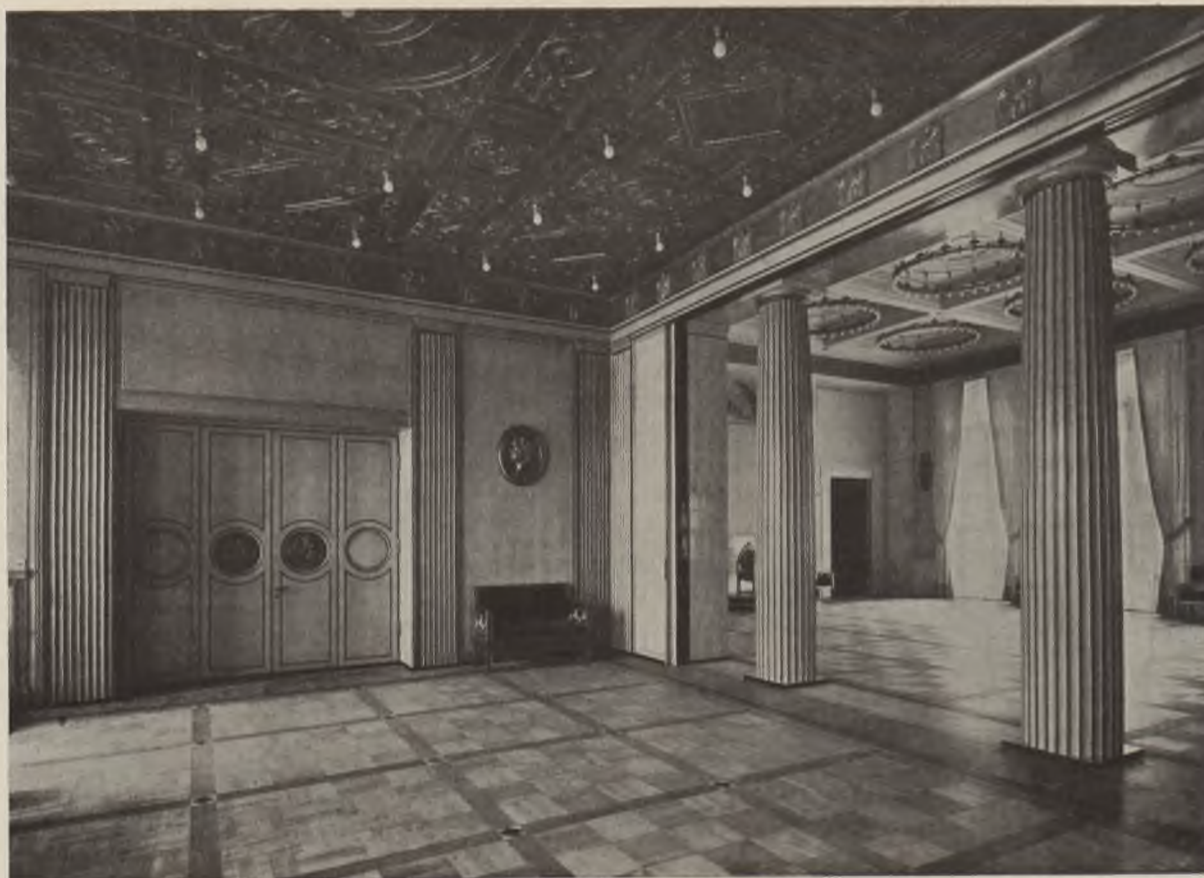
ander halten können. Ein Hof, der durch anschliessende niedrigere Hinterflügel entstanden ist und der einen trapezförmigen Grundriss hat, ist architektonisch sehr interessant ausgebildet worden. Man hat den Eindruck einer glücklichen modernen Paraphrase alter italienischer Baukunst.

Über die Innenräume ist naturgemäss noch weniger nach Photographien zu urteilen als über die Fassade, weil der Raumeindruck von Interieurs nur konkret gemessen werden kann und weil auch die Farbe entscheidend mitspricht. Doch geben die Reproduktionen genug, um zu zeigen, dass die in den Repräsentationsräumen gebotene Pracht nicht nur den Schwulst und ein falsches Pathos vermeidet, sondern dass das Historische durchweg in einer geistreich charaktervollen, neuen Weise belebt ist. Man könnte so sagen: der Stil Schlüters und Schinkels ist durch den Geist des neuen Kunstgewerbes gegangen. Aus Formen eines fürstlichen Klassizismus heraus sind die Prunkräume, wie sie ein Botschaftshotel braucht, das Preussenzimmer, der Thronsaal, der Speisesaal, das Treppenhaus und die anderen Repräsentationsräume entwickelt; aber unmerklich ist in sie auch manches von der neuen grossbürgerlichen Gesinnung unserer Tage gedrungen und hat sie in der Gesinnung modernisiert. Hier und dort wollen die geschnitzten Möbelformen etwas gar zu eklektizistisch prächtig erscheinen; aber das sind nur Nuancen. Aus allem spricht das ernste, etwas schwerflüssige Temperament von Behrens, alles Einzelne ist wie das Ganze das Werk einer ausgereiften Persönlichkeit. Man bewundert angesichts dieser Leistung wieder die autodidaktische Selbsterziehung von Peter Behrens. In kaum fünfzehn Jahren ist aus einem Maler ein Architekt von vielen Graden geworden, der die Akademiker beschämt und der selbst dort, wo er den Gefahren des Akademischen verfällt, immer noch eine Stimmung von Ursprünglichkeit zu wahren weiss.

Um so lebhafter ist darauf hinzuweisen, dass das Auswärtige Amt sich durch die selbständige



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
THRONSAAL



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
PREUSSENZIMMER

Wahl dieses Architekten lebhafte Verdienste erworben hat. Selbst wenn sich beim genauen Studium dieses Bauwerks einige Unvollkommenheiten zeigen sollten, würde das Auswärtige Amt immer noch recht behalten gegenüber akademischen Kritikern. Denn es hat mit der Wahl des Baumeisters der Entwicklung der modernen Baukunst überhaupt genutzt und dem Ausland in einer nachdrücklichen Weise mit einem Hinweis auf neue nationale Gestaltungskräfte zu imponieren verstanden. Nach allem aber, was ich von Behrens und von der Wirkung seiner Bauten weiss, nehme ich an, dass die Wirklichkeit die von den Reproduktionen erregten Vorstellungen übertrifft. Wie man hört, ist das schöne Resultat nicht zuletzt dadurch erzielt worden, dass das Auswärtige Amt die Vertretung einem einzigen Dezernenten übertragen hat, dass Behrens also nur mit einer dirigierenden Persönlichkeit zu thun hatte und nicht mit einer vielköpfigen Kommission. Dieses Arrangement, das auch die Anwesenheit manches guten modernen Bildes und vieler schöner Berliner Zeichnungen von Chodewiecki, Schadow, Menzel, Krüger und Liebermann erklärt, verdient Nachahmung. Man sei bedachtsam bei der Wahl des Architekten und des mit ihm gemeinsam arbeitenden Dezernenten. Ist die Wahl aber einmal getroffen, so vertraue man ihnen auch und lasse sie gewähren. Das Petersburger Botschaftshotel beweist jedenfalls, dass bei solchem Verfahren etwas Ganzes und Charaktervolles herauskommt und dass man das ernste Talent, die wahre Arbeitslust nicht auf jedem Schritt zu beaufsichtigen braucht, weil sie sich selber ihr Ziel viel höher stecken, als es das Vorstellungsvermögen der höheren Instanzen jemals thun könnte.

Man erfährt aus der Presse, dass das Auswärtige Amt noch in anderen Ländern Neubauten von Gesandtschaftspalais plant. Man darf sich nach diesem Ergebnis der Hoffnung hingeben, dass dabei in eben demselben Sinne verfahren wird wie in Petersburg und dass das Werk von Peter Behrens nicht ein vereinzeltes Zugeständnis bleibt. K. Sch.



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
SPEISESAAL

AUFZEICHNUNGEN VON PAUL GAUGUIN

MITGETEILT VON ROSA SCHAPIRE

Die Malerei ist die schönste Kunst; in ihr sind alle Sensationen eingeschlossen, bei ihrem Anblick kann jeder, je nach dem Schwung seiner Phantasie, einen Roman schaffen und sein Herz von tiefsten Erinnerungen durchfluten lassen. Kein Gedächtnisaufwand, alles umschliesst ein Augenblick. — Eine vollkommene Kunst, die alle anderen zusammenfasst und vollendet. Wie die Musik wirkt sie durch die Sinne auf die Seele, harmonische Töne korrespondieren mit der Harmonie der Klänge; aber die Malerei erreicht eine Einheit, die der Musik verschlossen bleibt, die Musik basiert auf dem Nacheinander der Akkorde und der Geist ermüdet, wenn er Anfang und Ende zusammenfassen will. Das Ohr ist im ganzen genommen ein niedrigerer Sinn als das Auge. Das Gehör vermag nur einem Ton auf einmal zu dienen, das Gesicht dagegen erfasst alles mit einem Blick, und vereinfacht dabei nach Gutdünken.

Hört man Musik oder betrachtet man ein Bild, so kann man sich ruhig seinen Träumen hingeben. Beim Buche wird man zum Sklaven des Verfassers.

Der Schriftsteller muss sich an die Intelligenz wenden, ehe er den Zugang zum Herzen findet, eine Sensation, die durch die Überlegung gegangen ist, büsst an Unmittelbarkeit ein.

Anm. d. Red. Diese Aufzeichnungen sind einem Skizzenbuch Gauguins vorangestellt; sie wurden von einem Freunde des Künstlers nach Europa gebracht und zuerst in der Zeitschrift „verse et prose“ veröffentlicht.



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
THEERAUM

Nur das Gesicht erzeugt die unmittelbare Wirkung. Um ein Buch zu beurteilen, bedarf es der Intelligenz und des Wissen. Um Malerei und Musik zu beurteilen, bedarf es neben Intelligenz und künstlerischem Wissen noch besonderer Sensationen in der Natur, man muss mit einem Worte als Künstler geboren sein; viele aber sind berufen und nur wenige auserwählt. Jede Idee lässt sich formulieren, aber anders verhält es sich mit gefühlsmässigen Sensationen. Welcher Anstrengungen bedarf es, um über seine Furcht, über einen Augenblick des Enthusiasmus Herr zu werden; entsteht die Liebe nicht häufig auf den ersten Blick und ist sie nicht fast immer blind? Und dabei nennt sich der Gedanke Geist, während Instinkte, Nerven, Herz einen Teil der Materie bilden. Welche Ironie!

Das Unbestimmteste, Undefinierbarste, Veränderlichste ist die Materie. Der Gedanke ist der Sklave der Sensationen.

Über dem Menschen steht die Natur.

Der menschliche Gedanke durch Worte ausgedrückt, das ist Literatur.

Wie lebendig Othello auch geschildert wird, wenn er, das Herz von Eifersucht verzehrt, Desdemona tötet, hätte ich mit eignen Augen gesehen, wie Othello mit schicksalsschwangerer Stirn ins Zimmer stürzt, um wieviel stärker wäre mein Eindruck! Deshalb bedürft ihr auch des Theaters, um euer Werk zu vollenden.

Ihr vermögt ein Gewitter fesselnd zu beschreiben, aber die Sensation des Gewitters zu geben, seid ihr ausserstande.

Wie es bei den Zahlen ist, so hat die Instrumentalmusik eine Einheit zur Basis. Das ganze musikalische System beruht auf diesem Prinzip, das Ohr ist die Teilungen gewohnt, ihr könnt eine andere Basis nehmen, Töne, Halb- und Vierteltöne folgen einander. Ausserhalb dieses Bereiches geraten die Töne in Missklang. Das Auge ist weniger gewohnt als das Ohr, diesen Missklang zu empfinden, aber dafür sind die Teilungen vielfältiger und grösseren Komplikationen stehen mehr Einheiten gegenüber.

Ein Instrument geht von einem Ton aus. Die Malerei von mehreren. So beginnt man mit Schwarz und teilt es zu bis Weiss — das ist die erste Einheit, die einfachste, häufigste und daher die am besten begriffene. Aber man nehme alle Farben des Regenbogens, füge ihnen die durch zusammengesetzte Farben gebildeten Einheiten hinzu, und man wird zu einer stattlichen Zahl von Einheiten kommen. Bei diesem Reichtum ist es nicht überraschend, dass die Maler so wenig von den Gesetzen der Farbe wissen und das Publikum sie so wenig begreift



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
DECKE DES PREUSSENZIMMERS

Aber dafür welche Fülle um zur Natur in innige Beziehungen zu treten.

Bei uns zu Lande tadelt man, wenn der Maler Farben unvermischt nebeneinander setzt. Aber auf diesem Gebiet müssen wir den Sieg behaupten, wir können uns auf die Natur als auf die stärkste Stütze im Kampf berufen, denn auch sie geht nicht anders vor.

Grün neben Rot ergibt nicht Braunrot wie die Mischung, sondern zwei vibrierende Klänge. Neben Rot setze man Chromgelb, — drei Farbenklänge bereichern sich gegenseitig und verstärken die Intensität des Grün, des ersten Tones.

An die Stelle des Gelb setze man Blau, das ergiebt drei verschiedene Töne, die durch die Kraft vibrieren, die sie sich gegenseitig leihen.

An die Stelle des Gelb setze man Violett, das ergibt einen einzigen, zusammengesetzten Ton, der auf Rot gestimmt ist.

Unbeschränkt sind die Kombinationen. Das Mischen der Farben erzeugt einen schmutzigen Ton. Eine einzige Farbe ist eine Roheit, die in der Natur nicht vorhanden ist. Im Regenbogen stehen sie deutlich sichtbar, aber die reiche Natur hat dafür gesorgt, dass sie uns in einer gewollten und unveränderlichen Ordnung nebeneinander erscheinen, so dass eine Farbe aus der anderen zu entstehen scheint.

Nun habt ihr weniger Mittel als die Natur und ihr verurteilt euch dazu, auf jene zu verzichten, die sie euch in die Hand gibt. Habt ihr etwa soviel Licht wie die Natur, soviel Hitze wie die Sonne? Und ihr sprecht von Übertreibung, aber wie wollt ihr übertreiben, da ihr hinter der Natur zurückbleibt?

Ja wenn ihr unter Übertreibung jedes schlecht equilibrierte Werk versteht, so habt ihr in diesem Sinne recht, aber lasst mich euch sagen, so zaghaft und blass euer Werk auch sei, es ist übertrieben, wenn es gegen die Harmonie verstösst.

Also giebt es ein Gesetz der Harmonie? — Ja.

Und gerade das Gefühl des Koloristen entspricht der Harmonie der Natur. Wie die Sänger, singen auch die Maler gelegentlich falsch, ihrem Auge fehlt die Harmonie.

Durch das Studium entwickelt sich später eine Methode der Harmonie, es sei denn, dass man vorgehe wie auf den Akademien oder in den meisten Ateliers. Thatsächlich hat man das Studium der Malerei in zwei Kategorien eingeteilt. Man lehrt Zeichnen und dann Malen, was etwa damit identisch ist, dass man einen bereits festgelegten Kontur koloriert oder eine Statue bemalt.

Ich muss gestehen, dass mir bis jetzt bei diesem Vorgehen nur das Eine klar wurde: dass man die Farbe nur als nebensächliches Beiwerk betrachtet. Es gilt gut zu zeichnen, ehe man malt — das wird in einem Ton, der keinen Widerspruch aufkommen lässt, vorgetragen. Übrigens werden grosse Dummheiten immer auf diese Weise gesagt.

Trägt man Stiefel an Stelle von Handschuhen? Kann man im Ernst beweisen, dass die Zeichnung nicht durch die Farbe bestimmt wird und vice versa? Zum Beweis verpflichte ich mich, die gleiche Zeichnung kleiner oder grösser erscheinen zu lassen, je nachdem ich sie mit Farbe fülle. Man versuche doch einen Kopf von Rembrandt in den ganz gleichen Proportionen zu zeichnen und Rubens-sches Kolorit daran zu thun, um sich zu überzeugen, zu welchen Formlosigkeiten man kommen wird, während die Farbe gleichzeitig unharmonisch geworden ist.

Seit einem Jahrhundert gibt man beträchtliche Summen aus, um die Zeichnung zu fördern; die Zahl der Maler steigt, ohne dass ein Schritt vorwärts geschehen wäre. Welche Künstler bewundern wir heute? Nur jene, die mit der Schule im Kampf waren, und die sich ihr Wissen aus der persönlichen Beobachtung der Natur geholt haben.



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
NEBENTREPPE



SALOMON RUISDAEL, WINTERLANDSCHAFT

DIE NEUERWERBUNGEN DER KAISERLICHEN GEMÄLDEGALERIE IN WIEN

VON ARTHUR ROESSLER

Zur Freude aller, die sich mit gelindem Schauder der noch nicht lang vergangenen Zeiten erinnern, wo die bedeutendsten öffentlichen Gemäldegalerien der zweifelhaften Obhut kunstgeschichtlich mangelhaft gebildeter Maler-Direktoren anvertraut waren, die sich weniger durch ihre Sachkenntnis als durch ihre schier unbezähmbare Sucht nach „verbessernder“ Wiederherstellung alter, schadhaft gewordener Gemälde und willkürlicher Namensgebung unangenehm bemerkbar machten, hat das Oberhofmeisteramt des Kaisers von Österreich, den in Deutschland gegebenen Beispielen folgend, bei guter Gelegenheit zum Leiter der Gemäldegalerie der kunsthistorischen Sammlungen des Kaiserhauses einen persönlich begabten und wissenschaftlich vortrefflich geschulten Kunsthistoriker, Dr. Gustav Glück, bestellt. Das Vorteilhafte dieser Amtshandlung sollte sich bald erweisen. Glich bis dahin die weltberühmte Sammlung, trotz ihres prunkvollen Rahmens, mehr einer speicherartigen „Kunstkammer“ als einem genussreiches Studium ermöglichenden Museum, so wird sie nun durch die thatkräftige Wirksamkeit des neuen Leiters und seiner Hilfsarbeiter in ein solches umgewandelt. Das Arbeitsprogramm des Direktors lautet: Ausscheidung minder wichtiger Bilder und deren Unterbringung in einer zu errichtenden Sekundärgalerie, Neuordnung und bessere Aufstellung der im Hofmuseum verbleibenden Hauptwerke, Herausgabe eines wissenschaftlich bearbeiteten Katalogs und, nach Massgabe der verfügbaren Mittel, Erwerbungen wichtiger Werke, namentlich von Meistern, die in der Sammlung noch nicht vertreten sind. Dem Charakter der Sammlung entsprechend, die eine private ist, wenngleich ihr Umfang den so mancher öffentlichen, d. h. städtischen oder staatlichen Sammlung, weitaus übertrifft, richtet sich das Bestreben des Direktors bei Neuerwerbungen nicht so sehr auf die Gewinnung entwicklungsgeschichtlich interessanter Lückenfüller als auf Werke von Qualität, die sich ergänzend dem wertvollen Bestande einfügen. Dieses Motiv wirkte schon bestimmend bei den ersten Erwerbungen, den 17 Bildern aus dem fünfzehnten bis neunzehnten Jahrhundert, über die ich hier berichte. Sie wurden von Direktor Dr. Glück innerhalb der, in Anbetracht der ihm zur Verfügung stehenden verhältnismässig geringen Geldmittel, erstaunlich kurzen Zeit von eineinhalb Jahren zustande gebracht. Gewiss auch ein nicht gering zu schätzender Beweis seiner direktorialen Fähigkeit.

Der vorliegende, die Bilder selbst behandelnde



FRANCESCO GUARDI, ARSENAL IN VENEDIG

Bericht erhebt nicht den Anspruch auf Wertung als selbständiges Forschungsergebnis, will vielmehr Forschern und Kunstfreunden nur bescheiden als Hinweis dienen und stützt sich bei den Zuschreibungen und wissenschaftlichen Angaben auf Mitteilungen der Direktion.

Von den 17 neuerworbenen Bildern seien an dieser Stelle die sieben kunstgeschichtlich und ästhetisch bedeutendsten näher betrachtet und wiedergegeben.

An erster Stelle, nicht nur der chronologischen Reihenfolge halber, steht „Die Madonna von Uttenheim", ein Tafelbild in Tempera auf Holz, 158 : 150 cm. (Abb. S. 430). Ursprünglich auf einem Altar der Pfarrkirche des Dorfes Uttenheim im Tauferertal, nachher in der bekannten Vintler'schen Sammlung in Brunneck befindlich, wurde es aus dieser für das Hofmuseum gekauft. Das völlig unversehrt erhaltene Gemälde wurde von früheren Forschern als ein Jugendwerk Michael Pachers bezeichnet, wogegen es heute richtiger seinem engsten Kreise zugeschrieben wird. Jedenfalls darf man es ein Hauptwerk der tirolischen Schule vom Ausgang des fünfzehnten Jahrhunderts nennen. Es ist durch steingrau gemalte gotische Strebepfeiler- und Maasswerkarchitektur in drei Felder geteilt. Das Mittelbild zeigt die thronende Madonna mit dem Kind. Ihr Gewand ist rot, ihr Mantel blau; das Kind ist in ein helles schleierartiges Gespinst gehüllt. Den Hintergrund bildet roter, golddurchwirkter Brokat, von zwei weissgekleideten Engeln gehalten. Im linken Feld steht die hl. Margareta, grüngewandet mit weisser, rotgestreifter Haube, im rechten Feld die hl. Barbara in braunviolettem Kleid mit grünem Mantel. Den Hintergrund bilden goldene Flächen mit eingepressten Ornamenten Der Fussboden ist aus grünen und rotvioletten Platten gefügt. Der farbige Zusammenhang der Seitenteile mit dem Mittelbild erscheint durch die Flügel der Engel gewahrt; die Flügel des linken Engels sind in Harmonie mit dem roten Mantel der hl. Margareta rot, die des rechten Engels in Übereinstimmung mit dem grünen Mantel der hl. Barbara grün. Die farbige Gesamtwirkung ist hell und leuchtend ohne bunt zu sein.

Bei der Reinigung des Bildes kam auf dessen Rückseite eine der Forschung bislang unbekannt gewesene Darstellung des Schmerzensmannes auf Rankengrund zum Vorschein, die durch die künstlerisch hohe Durchbildung der menschlichen Leibesform überaus interessant ist.

Dem gleichen Schulkreis entstammt (hier nicht abgebildet) eine „Heilige Dreifaltigkeit mit den hl. Marcus und Antonius", eine Ölfarbenmalerei auf Holz, 175 : 150 cm. Ihre ursprüngliche Provenienz ist unbekannt, erworben wurde das Gemälde aus der Sammlung Pacully in Nizza. Es ist weniger gut erhalten als das vorerwähnte, soll jedoch der Werkstatt Michael Pachers noch näher stehen. Es ist von italienischer Weise stärker beeinflusst und gehört, nach Dr. Glücks Urteil, zu einer Gruppe von Werken, die vielfach dem Bruder Michaels, dem Friedrich Pacher, zugeschrieben werden. Nach der vollzogenen, nötigen Reinigung und Restaurierung wird man darüber mit grösserer Sicher-



FRANCESCO GUARDI, MARKUSPLATZ

heit entscheiden können. Soviel steht aber schon heute fest, dass die beiden grossen Altartafeln, die in der kaiserlichen Galerie vorher nicht vertretene, alttirolische Malerschule wirkungsvoll repräsentieren.

Ein Meister, von dem die Galerie gleichfalls bisher kein Werk enthielt, ist nunmehr auch durch eine schöne Arbeit vertreten. Es ist dies Salomon van Ruysdael, des grossen Jakob van Ruysdaels Onkel. (Abb. S. 425) Das Bild, eine holländische Kanallandschaft im Winter, staffiert mit Bauern und Soldaten, Öl auf Holz, 33:58cm, ist „S. v. Ruysdael 1627" bezeichnet, daher unter den bekannten Bildern dieses Malers das frühest datierte. Das Gemälde zeichnet sich durch einen weisslichen Lichthimmel aus, der auch ohne Sonnenschein den Eindruck eines unendlich weiten Raumes voll leuchtender Helligkeit hervorruft.

Als erstes Bild eines englischen Malers aus dem achtzehnten Jahrhundert wurde der Sammlung ein geradezu meisterlich zu nennendes „Damenporträt", Öl auf Leinwand, hochoval, 71 : 55 cm, eingereiht. (Abb. S. 429) Der Geschmack in der Farbengebung und die technische Virtuosität im Auftrag des Pigments mit dem Pinsel machen es, neben dem berückenden Gesamteindruck, durchaus erklärlich, dass man das Bildnis, wenn auch einstweilen mit Vorbehalt, als eigenhändiges Werk William Hogarths erkennen will.

Ästhetisch noch reizvoller, weil in einem gewissen Sinne „moderner", werden zwei köstliche Ansichten aus Venedig von Francesco Guardi empfunden. (Abb. S. 426 u. 427.) Die beiden kleinen Bildchen, Öl auf Leinwand je 28 : 34 cm, sind Gegenstücke und stellen dar „Den Marcusplatz in Venedig mit Karnevalseinbauten" und „Das Tor des Arsenals in Venedig mit der Zugbrücke davor". Beide Stücke wurden durch Vermittlung des Wiener Kunsthandels aus piemontesischem Besitz erworben. Es sind Arbeiten aus des grossen Meisters letzter Zeit und veranschaulichen seinen Stil in süsser Reife. Baulichkeiten, Himmel, Wasser und Staffage stimmen in überzeugendster Weise zusammen. Lichtgeflimmer, Farbenleuchten und Schattengehusche sind von suggestiver Augenblicklichkeit. Dabei sind die farbtechnischen Mittel der Darstellung von fast puritanischer Einfachheit. Das oberste Prinzip der Meisterschaft: mit geringsten Mitteln stärkste Wirkung hervorzubringen, ist bewunderungswürdig zur Geltung gelangt. Die Ansicht des Marcusplatzes, dieses herrlichsten Saales der Welt, ist eigentlich nur mit zwei Farben gemalt, mit Grau und Braun. Und doch – welche schimmernde Farbigkeit in der Gesamterscheinung! Einzigartig ist das diffuse Licht schwüler Schirokkostimmung im Arsenalbilde. In der aufgelösten Hamburger Sammlung Weber befand sich eine Wiederholung des Arsenalbildes; es war als malerische Darstellung der momentanen Erscheinung eines Fernbildes nicht so gelungen wie das Wiener Exemplar.

Ein beträchtlicher Abstand trennt die beiden juwelhaften Meisterstücke Guardis von Heinrich Fügers Studie zu dem Porträt des österreichischen Staatsmannes



AUGUST VON PETTENKOFEN, BILDNIS EINES UNGARISCHEN ADELIGEN

F. J. Grafen von Saurau, dennoch verdient auch sie die Wertung hoher Kunstleistung. (Abb. S. 428) Die Arbeit, Öl auf Leinwand, 67 : 54 cm, ist eine Studie nach der Natur zu dem ausgeführten Gemälde, das sich in Graz befindet, und 1798 entstanden. Füger galt bisher, und nicht mit Unrecht, als die Wiener Spielart des Pariser Jacques Louis David, als österreichischer Repräsentant des französischen Römertums, wie es zu Beginn des neunzehnten Jahrhunderts in Erscheinung trat. Er brachte auf ausgedehnten Leinwanden neben anderen wienerischen Antiken, die Ermordung Cäsars, den Tod des Germanicus und sonstige Heroengeschichten, die dazumal in Wort und Bild verherrlicht wurden, zur Darstellung. Der Quell, aus dem er schöpfte, war nicht die Natur, sondern die Antike. Ein Beginnen, als Methode gänzlich verfehlt, weil das Wissen Wissenschaft blieb und nicht Kunst wurde. In der That lassen uns Fügers Historienbilder trotz korrekter Zeichnung, geschickter Anordnung der Figuren und geschmackvoller Farbenzusammenstellung kühl bis ans Herz hinan. Anders verhalten wir uns seinen Porträts gegenüber, namentlich dann, wenn sie, wie das hier in Rede stehende, das grosse malerische Qualität hat, auf „Zurichtung" Verzicht leistend, einfach geschaute Natur einfach wiedergeben. Trotzdem wird Fügers Ruhm auch fürderhin seine unvergleichliche Meisterschaft in der Miniaturmalerei ausmachen.

Das zeitlich jüngste Stück der Neuerwerbungen ist das Bildnis des ungarischen Magnaten Johann Imrédy Edlen von Omorovicze von August von Pettenkofen. (Abb. S. 428) Öl auf Holz, 57 : 45 cm, signiert „C. A. Pettenkofen 850". Im Arrangement und Ton zeigt das vorzügliche Porträt augenfällige Abhängigkeit von der Art und Weise der Altwiener Malerei, im Stilleben auf dem Tische etwa von Danhauser, in der Malerei des Kopfes und einigem anderen von Waldmüller. Das Gegenstück zu diesem Bildnis hängt in der österreichischen Staatsgalerie.

Die übrigen Neuerwerbungen, ergänzen den an sich reichen Bestand der Sammlung an einzelnen Stellen. Ich nenne: eine Skizze zu einem Fresko von Daniel Gran, zwei Skizzen zu Altarblättern von Kremser-Schmidt, eine Skizze zu dem Deckengemälde des kunsthistorischen Hofmuseums von Michael Munkaczy, ein Bildnis der Herzogin von Angoulême, Tochter Maria Antoinettes, von einem unbekannten österreichischen Maler vom Ende des achtzehnten Jahrhunderts, eine „Darstellung im Tempel" von Jan Scorel, eine Abendlandschaft von Lucas van Uden mit Staffage von David Teniers d. J., und ein grosses Gemälde von Luca Giordano, den Tanz König Davids um die Bundeslade darstellend.



HEINRICH FÜGER, BILDNIS DES KANZLERS GRAF SAURAU

UNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Das Berliner Kunstgewerbemuseum veranstaltete von Anfang Februar bis Ende April dieses Jahres eine Sonderausstellung brandenburgischer Gläser des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, in der die künstlerischen Hohlglaserzeugnisse der alten märkischen Hütten zum erstenmal in übersichtlicher und erschöpfender Weise vereinigt worden sind. Es handelt sich um die Hütten in Grimnitz bei Joachimsthal, Marienwalde in der Neumark und besonders um die 1674 gegründete Potsdamer Glashütte, die gegen 1740 nach Zechlin bei Rheinsberg verlegt wurde und dort bis 1890 bestanden hat. Alle drei Unternehmungen wurden von den Landesherren ins Leben gerufen und subventioniert; es ist daher nicht verwunderlich, dass sie in künstlerischer Beziehung weit höher gestanden haben als die Mehrzahl der übrigen deutschen Glashütten, die als private Schöpfungen in erster Linie für den Erwerb arbeiteten und sich rein industriell betätigten. Weit über dreihundert Pokale geben einen vortrefflichen Überblick über die Entwickelung der Formen und des Schnittdekors der Potsdam-Zechliner Hütte, die in ihren Anfängen eine Zeitlang unter der Leitung des berühmten Johann Kunckel stand, der Alchimist des Grossen Kurfürsten und Erfinder oder erster Hersteller des Goldrubinglases war. Die frühen Potsdamer Gläser zeigen eine nahe Verwandtschaft mit den gleichzeitigen Erzeugnissen der böhmisch-schlesischen Hütten, aber bald, seit etwa 1680, entwickelt sich in Potsdam ein eigener Stil, der fast ein Jahrhundert lang in konsequenter Weise weitergebildet wird, so dass das brandenburgische Glas mit Leichtigkeit von allen anderen deutschen Glasarbeiten unterschieden werden kann. Die Formen haben durchweg einen behäbig-kräftigen, oft derben Charakter; der Schnittdekor bemüht sich niemals, mit den zierlich-delikaten Groteskenmotiven der bekannteren Riesengebirgsgläser zu wetteifern. Die Hauptstärke der Potsdamer Hütte von 1680 bis gegen 1715 ist ein virtuos gehandhabter Hochschnitt, der in Form von Blumen, Wappen und vorzüglich geschnittenen fürstlichen Porträts in hohem Relief auf der Wandungsfläche aufliegt. Nahmhafte Künstler haben diese Werke, denen nichts Ähnliches sonst zur Seite zu stellen ist, im Auftrag des Hofes geschaffen. Auch die in dem leichter herzustellenden Tiefschnitt dekorierten Arbeiten waren in der Ausstellung durch hervorragende Beispiele vertreten. Besonderes Interesse beanspruchten die teilweise reich geschnittenen Goldrubingläser mit ihrer wundervoll leuchtenden roten Farbe, die in zwei grossen Vitrinen vereinigt waren. Die Hauptmenge der ausgestellten Gläser gehörte der Zeit Friedrich Wilhelms I. an und ist meist von den Mitgliedern der Berliner Glasschneider-Innung dekoriert worden. Immer noch überwiegen Wappen und Herrscherporträts; daneben aber erscheinen vielfach Allegorien, mythologische Szenen und andere vielfigurige Darstellungen. Eine Spezialität der Hütte war eine solide, prunkvolle Vergoldung des geschnittenen Dekors, was an einer stattlichen Reihe kräftiger Pokale zum Ausdruck kam. In der zweiten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts nimmt die künstlerische Gestaltungskraft immer mehr ab und endet in den internationalen Formen der Empirezeit. Ein letztes Beispiel der Leistungsfähigkeit der Zechliner Hütte giebt eine grosse, im zweiten Jahrzehnt des neunzehnten Jahrhunderts hergestellte Vase mit Brillantschliff und „eingeglasten Pasten", die das ganze königliche Haus in Reliefporträts darstellen.

R. Schmidt.



WILLIAM HOGARTH (?), FRAUENBILDNIS
KAISERLICHE GEMÄLDEGALERIE IN WIEN

In *Werckmeisters Kunstsalon* lernte man in W. O. Alisch ein neues Talent kennen. Was die Zeichnungen dieses blutjungen Künstlers — Akte, Landschaften, Tierstudien usw. — sympathisch macht ist, dass die Begabung ausserordentlich vernünftig und unbefangen auftritt. Alisch ist ein gesundes Talent ohne künstliche Abstraktion und tendenzvolle Verstiegenheit. Phantasievoller Naturalismus, sichtbarer Anschluss an gute Vorbilder, deutliche Fähigkeit, das Raumhafte zu gestalten, und eine handwerksfröhliche Sachlichkeit — solche Eigenschaften machen, dass man mit guter Hoffnung auf die Anfänge von Alisch blickt. Wir glauben dieses junge Talent, das sich nach praktischer Förderung umzusehen Ursache hat, dem Inter-



MICHAEL PACHERS KREIS, DIE MADONNA VON UTTENHEIM
KAISERLICHE GEMÄLDEGALERIE IN WIEN

esse der Kunstfreunde empfehlen zu dürfen. (Abb. S. 435).

Daneben zeigte der Werckmeistersche Kunstsalon eine schöne Kollektion von Radierungen Reifferscheids. Das reife Können dieses Graphikers, das nicht ohne poetischen Schwung ist, und sein durchgeistigtes Handwerk sind einem nie so lebendig zu Bewusstsein gekommen wie dieses Mal.

Bei *Amsler und Ruthardt* zeigte die Orlikschule recht gute Studienergebnisse. Es ist zwar alles etwas zu virtuos und ornamental geziert, aber es ist alles auch vielseitig, tüchtig und künstlerisch im Endziel. Es ist vor allem jedes Blatt gut von seiten des graphisch Technischen. In diesem Bezug sind, zum Beispiel, die Farbenholzschnitte von Frl. Rollius ausgezeichnet. In einer persönlichen Weise talentvoll sind Zeichnungen des jungen Fritz Rumpf. Hasler dagegen kann kaum noch als Orlikschüler gelten. Er ist schon ein selbständiger, mehr von Slevogt und vom modernen Klassizismus der Jüngsten beeinflusster Zeichner.

Am 6. und 7. Mai findet bei *Rudolf Lepke* die Versteigerung der Sammlung Oertel statt. Sie erhält ihren Charakter, wie das Vorwort des Katalogs sagt, „durch die Ausschliesslichkeit, mit der der Besitzer sich jahrelang den Werken der deutschen Plastik, vornehmlich der süddeutschen Altarbildnerei, zugewandt hat. Sein Sammelgebiet umfasste vor allem Ober- und Niederbayern, Schwaben und den Oberrhein.“ Es überwiegen Holzskulpturen, die zwischen 1480 und 1530 entstanden sind. Die Sammlung verdankt ihr Entstehen einem Streben nach umfassender Kenntnis alter deutscher Holzplastik; sie hat, dem Katalog nach zu urteilen, entschieden Stil. Ausgestellt wird sie am 3., 4. und 5. Mai.

Bei *Amsler und Ruthardt* wird vom 20.—22. Mai die Sammlung Weber, Hamburg versteigert. Der Notar Dr. Weber war ein Neffe des Besitzers jener viel besprochenen Sammlung, die im vorigen Jahr bei Lepke unter dem Hammer kam. Die Sammlung enthält vor allem graphische Arbeiten von Israels, Kalckreuth, Liebermann und Zorn. Darunter befinden sich interessante frühe Plattenzustände. Wertvolle und seltene Blätter von Corinth, Corot, Klinger, Manet, Menzel, Méryon, Rops, Whistler u. a. schliessen sich den grösseren Kollektionen an.

K. Sch.

KARLSRUHE

Seit Beginn des Jahres 1913 fanden in den Räumen des *Badischen Kunstvereins* mehrere keineswegs bedeutungslose Veranstaltungen statt. Zuerst sei das Auftreten Heinrich Altherrs genannt. Altherrs Stärke und Bedeutung liegt auf dem Gebiete der Figurenmalerei; er ist eine moderne, tief angelegte Persönlichkeit, die eine monumentale, dekorative Ausdruckskunst erstrebt. Im Figürlichen war sein wichtigster Lehrer Schmid-Reutte († 1909), und für die Lösungen des Raumproblems war ihm Ludwig Dill vielfach Vorbild. Besonders eindrucksvoll erscheint Altherrs strenge monumentale und religiöse Kunst. Aus den Lebensdaten des Künstlers wäre zu erwähnen, dass er 1878 in Basel geboren wurde, in München, Rom und dann wieder in Basel arbeitete; seit 1906 wirkt Altherr in Karlsruhe. — Grössere Kollektionen zeigten ferner der Münchener Landschafter Rudolf Gönner, der Trübnerschüler Waldemar Coste und dann vor allem der Epigone Monets auf deutschem Boden Charles J. Palmié († 1911 in München). Walter Georgi stellte eine grosse dekorative Schöpfung „Walpurgisnacht“ aus, die für Auerbachs Keller in Leipzig bestimmt ist. Mehr „komponiert“ als hinreissend wirkt dieser Hexenritt. Es liegt etwas Verstandesmässiges über dem Bilde. Eugen Spiro, der frühere Münchener, ist in gutem Sinne ein Pariser geworden. Er, der früher mittels streng silhouettierter Lokalfarben seine Bilder aufbaute und ganz in dekorativem Sinne innerhalb der Fläche verblieb, ist jetzt besonders durch den Einfluss Cézannes auf die Auflösung der Lokalfarbe ausgegangen, ist ganz Maler geworden. Zuletzt sei noch die Kollektion Rudolf Hellwags genannt; malerische Traditionen von Goya, Géricault, Daumier, und von Manet bis Cézanne scheinen in den Werken dieses Schönleber- und Dillschülers zu stecken.

Ein günstiges Bild von der Wirkung graphischen Schaffens konnte man sich Ende Februar und Anfang März machen, als der *„Verein Originalradierung Karlsruhe“* im Bunde mit einer *Wanderausstellung deutscher Holzschnitt-Künstler* eine umfangreiche Ausstellung veranstaltet hatte.

O. G.

NEW-YORK

Das Metropolitan-Museum hat ein Werk von G. M. N. Whistler erworben, das Porträt Theodore Durets. Das etwa zwei Meter hohe und ein Meter breite Bild wurde im Jahre 1883 gemalt, es heisst nach Whistler „Arrangement in Fleichtönen und Schwarz“, ist sehr bekannt und wurde oft ausgestellt. Als es bald nach seiner Entstehung in Paris zum ersten Male gezeigt wurde, entfesselte es einen Sturm von Entrüstung und wurde zur Quelle endloser Beschimpfungen sowohl für den Maler als auch für den Dargestellten. Man hielt es in Paris damals merkwürdigerweise für ein Werk des Impressionismus. Darüber, dass es dies keineswegs ist, sondern im Gegenteil so antiimpressionistisch wie möglich, giebt es eine interessante kaum beachtete Stelle bei George Moore, in den „Confessions of a young man“, auf die bei dieser Gelegenheit hingewiesen sei. Moore sagt da, das Bild sei nicht von lebendiger Anschauung aus entstanden, sondern sei nach dekorativen Gesichtspunkten konzipiert. Duret, der mit einem rosa Abendmantel über dem Arm auf eine Dame wartet, das gäbe es nicht und das hätte es nie gegeben.

Für die Geschichte des Kunsturteils ist wichtig zu wissen, dass dieselben Stürme der Antipathie, die das Bild vor dreissig Jahren in Paris bedrohten, sich jetzt in New-York wiederholt haben. Und zwar gingen sie nicht nur von der gleichen Seite oder von ähnlicher Seite aus, sondern sogar von der gleichen Persönlichkeit. Feinde sind manchmal treuer als Freunde.

E. W.

FRANKFURT a. M.

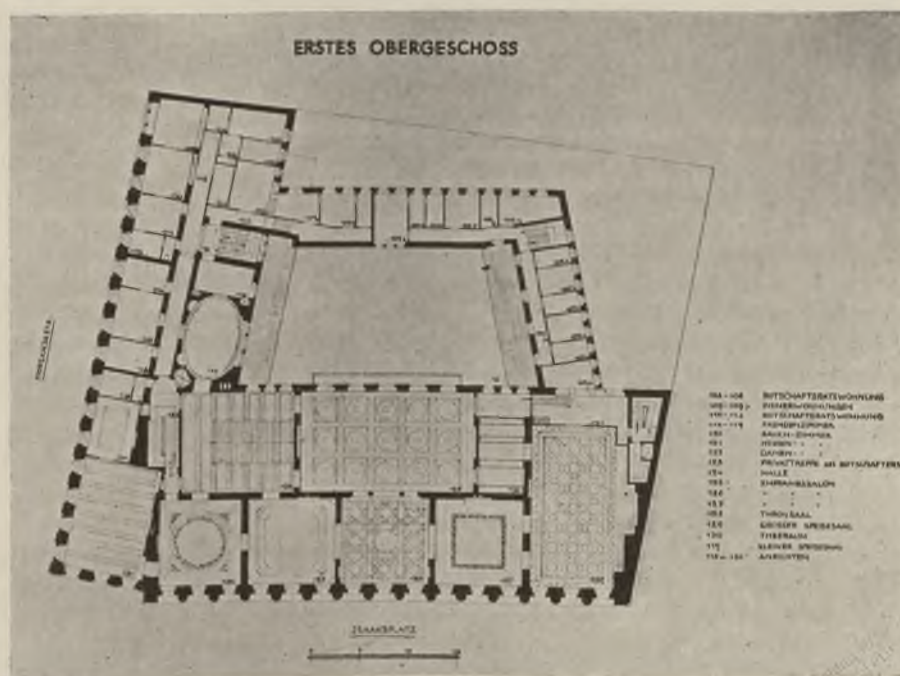
Der vergangene Winter war besonders reich an künstlerischen Veranstaltungen.

Der Kunstsalon *Schames*, der in seiner einfachen Führung an die kleinen Kunsthandlungen von Paris erinnert, führt, bei bescheidenen Preisen, Monat für Monat geschlossene Kollektionen der jüngsten deutschen und französischen Künstler vor. So waren in diesem Winter unter anderen grössere Ausstellungen von Camoin, Marc, Pechstein, Gudden usw. zu studieren. Den Beschluss machte eine Kollektivausstellung des jungen jetzt in Frankfurt sesshaften Allemannen Babberger, der über Hodlers Linearismus zu monumentaler Formengestaltung durch Betonung der Licht und Schattenwirkung zu kommen sucht.

Daneben bot der Kunstsalon *Goldschmidt* von Zeit zu Zeit interessante Kollektionen, so die des Blauen Reiters, dann eine vorzügliche Auswahl Künstler der Berliner Sezession, wie Liebermann, Slevogt, Corinth, Breyer, usw. und endlich eine grosse Pechsteinausstellung.

Den Typus des repräsentativen Kunstsalons internationaler Prägung vertritt die Kunsthandlung *Schneider*. Sie brachte aus weitverstreutem französischen, deutschen und englischen Privatbesitz die interessante Monticelli-Guigon-Ausstellung zusammen, die nach Frankfurt auch in München und Berlin – allerdings in kleinerem Umfange – gezeigt wurde. Diese Veranstaltung war besonders dadurch verdienstvoll, dass sie auch einem grösseren Kreise den Zuammenhang van Goghs mit Monticelli verdeutlichte, zu dem sich der Holländer in seinen Briefen so oft bekennt.

Neben dieser privaten Arbeit leistete auch der *Frankfurter Kunstverein* sehr Erspriessliches. Mit seiner Unterstützung kam im Herbst die grosse Frankfurter Porträtausstellung (1800—1912) zusammen, auf der nach



PETER BEHRENS, DEUTSCHE BOTSCHAFT IN PETERSBURG
GRUNDRISS DES ERSTEN STOCKWERKS



WANDSTATUE DES HEILIGEN LORENZ. HOLZ. TIROL, ANFANG DES 16. JAHRHUNDERTS
SAMMLUNG DR. OERTEL BEI R. LEPKE, BERLIN

sorgfältiger Auswahl über 300 Arbeiten versammelt waren. Diese Ausstellung bewies aufs neue die Kraft der Frankfurter Lokaltradition der Veit, Steinle, Bode, Winterhalter, Thoma, Trübner, Steinhausen usw. Neben dieser Porträtausstellung waren im Kunstverein die *Herbst-* und *Frühjahrsausstellung Frankfurter Künstler* zu sehen, die, wie überall, mehr der gefälligen Breite als tiefergehenden Sondererscheinungen gewidmet waren. In einer sehr interessanten Ausstellung waren Kollektionen des Frankfurters I. Nussbaum, des jungen Hanauers Ewald und des Schweizer Plastikers Huf vereinigt.

Erwähnt seien schliesslich noch die Bemühungen des alten graphischen Verlages Prestel, durch grössere Kunstauktionen Frankfurt den ihm durch Lage und Kaufkraft gebührenden Markt zu gewinnen. So bedeutete die Versteigerung Noll einen vollen Erfolg.

In Zusammenhang mit allen diesen Bestrebungen steht die Verwaltung des *Städelschen Instituts* und der *Städtischen Galerie,* die durch Direktorialunion unter Georg Swarzenski verbunden sind. Vor allem wächst sich die Abteilung der modernen Kunst zu einer Mustersammlung der französischen Klassiker aus. Für sie wurden in diesem Jahre neben mehreren frühen Corots der italienischen Zeit ein interessantes Porträt von Puvis de Chavannes aus dem Jahre 1862 und das berühmte Ölbild von Degas, „Les musiciens à l'orchestre", erworben. Neben dieser Abteilung wird die der spezifisch Frankfurter Kunst besonders gepflegt. Davon gab letzthin eine recht umfangreiche Ausstellung von Neuerwerbungen Rechenschaft, die leider wegen Raummangels bald wieder im Magazin verschwinden muss. Unter diesen seien besonders das frühe Porträt „Vater Steinle" von seinem Sohn, mehrere frühe Bilder Morgensterns, eine Madonna des Nazareners Passavant, das Bildnis einer alten Frau des Hannauers Cornicelius und die Errettung des Kaisers Maximilian an der Martinswand von Rethel hervorgehoben.

Die Abteilung der alten Meister wurde durch ein prächtiges Bild der hl. Familie im Stile Piero di Cosimos und durch eine grosse Ostermorgenlandschaft von Claude Lorrain aus dem Jahre 1680 bereichert.

Unter den Neuerwerbungen der *städtischen Skulpturensammlung* sind vor allem die prächtige blauweisse Terrakotta einer ruhenden Leda — nach Varasi von Andrea della Robbia stammend — und eine einzigartige künstlerisch sehr hochstehende Mithrasgruppe aus bemaltem Stuck aus einem sogenannten Schlangenheiligtum vom Monte Esquilino in Rom hervorzuheben, denen sich die aus dem dem scheidenden Bürgermeister Adickes zu Ehren errichteten Adickesfonds erworbenen drei Altartafeln würdig anschliessen. Diese in Farbe und Skulptur glänzend erhaltenen Tafeln stammen aller Wahrscheinlichkeit nach aus der Werkstatt von Michel Wohlgemuth. Fr. L.

MÜNCHEN

Die *Frühjahrsausstellung der Münchener Sezession* steht zweifellos auf einem höheren Niveau als ihre früheren Genossen. Es scheint als ob ein tüchtiger Ruck vom Atelier in die Richtung auf ein ruhiges, von Sentimentalität in der Empfindung befreites Aufnehmen des Natureindruckes hin gemacht worden wäre, das technisch in einer der bisherigen Konvention widersprechenden Bravour zum Ausdruck gelangt. Das zeigt sich insbesondere

bei den Landschaftern, die unbewusst alle unter dem Zeichen Trübners stehen. Auch bei den älteren, dem besten der heutigen Münchener, Richard Pietzsch, und dem seit seinem Anschluss an die Schweizer erstaunlich fortschreitenden W. Lehmann, gibt sich jenes Bestreben der Natürlichkeit kund. Eine grosse Reihe von jüngeren, Felix Bürgers, der begabte Hermann Goebel, Erich Buchwald u. a. schliessen sich an. So wird die Tradition eines münchnerischen paysage intime glücklich im modernen Sinne weitergeführt. Auch die Porträts, darunter ein vortreffliches Werk von Hommel, zeichnen sich durch Können im allgemeinen aus.

Im übrigen war im Gegensatz zu dem reichen letzten Winter diesmal die Saison verhältnismässig arm an Ausstellungen von Bedeutung. Einige davon wie die Ausstellung von Werken Corinths, — der infolge der Ehrlichkeit seiner Äusserungen über die Münchener Kollegen hier noch immer streng verfehmt ist, — bei Thannhauser (moderne Galerie), kamen aus Berlin und sind an dieser Stelle bereits besprochen worden. Die *Winterausstellung der Sezession* brachte Zuloaga neben Samberger und dem Bildhauer Flossmann. Sie gefiel bezeichnenderweise den Münchnern ausserordentlich. Die stille Schönheit einer kleinen Schweizer Ausstellung (Stauffer-Stäbli-Welti) in der *Galerie Heinemann* gab einem bescheideneren Kreise neuerdings den Beweis von der Überlegenheit dieser selbst im Romantischen durchaus klaren und kräftigen Kunst.

Im *Kunstverein* hat Alfred Lüdke mit einer Anzahl seiner technisch eigenartigen frühen Landschaften aus den bayerischen Vorbergen mehrere grössere Arbeiten der letzten Zeit vereinigt, die sein Abschwenken aus der Gefolgschaft Caspar David Friedrichs, dessen verborgenes Biedermaiertum Lüdke geschickt nachahmte, in die mystischen Gefilde Segantinis mit einem grossen Gemälde „Golgatha" etwas sensationell verkünden.

Die *Galerie Heinemann* eröffnet eben eine grosse Ausstellung von Werken der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, auf die ich noch eingehend zurückkomme. U.-B.

HAMBURG

Die *Kunsthalle* zeigte eine Reihe von Neuerwerbungen, darunter den herrlichen frühen „Spazierritt" Renoirs („Die Amazone") aus der Sammlung Rouart, der sich, gereinigt und gut gehängt, viel vorteilhafter präsentiert als in Paris, ein Hauptwerk der ersten Zeit Renoirs, zu dem man Lichtwark Glück wünschen kann.

Hakon.

WIEN

Als der bevorstehende Verkauf des *Porzellanzimmers im Palais Dubsky* in Brünn bekannt wurde, machte Direktor Hofrat Dr. Eduard Leisching die grössten Anstrengungen, um dieses Unikum aus der Frühzeit der Wiener Porzellanfabrik für das österreichische Museum zu erwerben. Seine unablässigen Bemühungen führten nach langen Verhandlungen im Herbste 1912 zum Ziele und der Vorstand der keramischen Sammlung, Regierungsrat Folnesics, konnte sich nun zur Übernahme des Zimmers nach Brünn begeben.

Der österreichische Staatsgalerieverein hat den Bericht über sein erstes Vereinsjahr herausgegeben. Der Verein, der gegenwärtig 40 Mitglieder zählt und dank der Widmung eines Kapitals von 300000 Kr., das eines seiner Mitglieder für Zwecke eines neuen Galeriebaues zur Verfügung stellte, sich eines Vermögens von 320783 Kr. erfreut, eröffnete seine Thätigkeit mit der Erwerbung eines der bedeutendsten Genrebilder von F. G. Waldmüller: „Kinder vor der Fronleichnamsprozession". Die zweite Erwerbung des Vereins kam dadurch zustande, dass Verein und Galeriedirektion sich zu einem gemeinsamen Ankaufe verbanden. Es handelt sich dabei zwar nicht um das Werk eines österreichischen, aber



KNIENDE MADONNA. OBERRHEIN UM 1500. HOLZ, BEMALT
SAMMLUNG DR. OERTEL BEI R. LEPKE

durch sein zeitweiliges Wirken in Wien mit Österreich verbundenen deutschen Künstlers, um Anselm Feuerbachs Bildnis seiner Stiefmutter Henriette Feuerbach. Wenn der österreichische Staatsgalerieverein, in steter Übereinstimmung mit dem Direktor der Galerie, auch fürderhin so weiter arbeitet, wie er begonnen hat, wird er binnen kurzem ein überaus fruchtbarer und wichtiger Faktor des Wiener öffentlichen Kunstlebens sein.

Die *Sezession* als Gesamtgebilde ist merklich gealtert. Um zu vermehrter Kraft und erneuter Bedeutung zu gelangen, bedarf sie der Zufuhr frischer Säfte. Dies haben ihre Leiter vermutlich erkannt und deshalb die „Ausstellung der jungen Künstlerschaft Österreichs" veranstaltet. Ich bezweifle, dass sich aus dieser Assentierung die richtigen Rekruten für sie ergeben, weil es in der Kunst nicht auf die Menge der Mannschaft ankommt. In diesem Lager ist die künstlerische Zukunft Österreichs nicht. Die Jury hat Fehler gemacht. Sie hat allzu schulmeisterlich bei der Auswahl zu viel Rücksicht auf das „technische Können" genommen, von dem Trugschluss abhängig, dass Kunst von Können kommt. Künstler sollten jedoch genauer zwischen Kunst und Schöpfung unterscheiden und stets dieser den Vorzug geben. Die Sezession hätte den handwerklich tüchtigen Strebsamen gegenüber den „wunderlichen Schwärmern" den Vorzug geben sollen, weil der Schwärmer ein „Reich" erobern, der Streber aber nur ein Amt, einen Titel, einen „Erfolg" erreichen will, und weil der Hass gegen den Schwärmer meistens nichts anderes als der Neid des Strebers ist. Sie hätte Arbeiten jener Jungen zeigen müssen, die auf einem schwanken Brett über einem Abgrund von Hass und Hohn zwischen Gelächter und Leid balancieren. So kam es, dass in dieser Ausstellung, die einer erweiterten Schulausstellung der Akademie fatal glich, gerade die Jungen fehlten, die in München, Dresden uud Köln den Beweis dafür erbrachten, dass Österreich, von dem ein deutscher Kritiker sagte, es habe nur Kultur, aber keine Kunst, doch noch schöpferische Künstler besitzt.

Genussreicher waren die Veranstaltungen der *Galerie Miethke*. Die Expressionistenausstellung vermittelte den Wienern die Bekanntschaft mit Georg Kars, André Lhote, van Dongen, Pablo Picasso, Georg Tappert, Josef Bato, Max Pechstein, Adolf Erbslöh, W. Kandinsky, A. Jawlensky, Moritz Melzer, F. v. Knapitsch und Erich Klossowski. Von den Wiener Malern beteiligten sich an dieser Ausstellung Oskar Kokoschka und Tony Faistauer. Über die Gemälde von Manet, Renoir, van Gogh und Cézanne, die bei gleicher Gelegenheit zu sehen waren, ist nichts anderes mehr zu sagen, als dass sie zu den berühmten Werken der Meister zählen, die längst schon ihre Würdigung in der Kunstgeschichte fanden. — Die nächste Ausstellung in der *Galerie Miethke* zeigte die Sammlung des Wiener Kunstfreundes Dr. Oskar Reichel. Sie umfasst einen grossen Teil des Lebenswerkes von Anton Romako (1834—1889), der ein Zufrühgekommener war und sich von der Nachwelt den Ruhm erzwingt, den ihm seine Mitwelt versagte. Daneben enthält die Sammlung unter andern ein grandioses Selbstbildnis van Goghs, ein Frauenbildnis von Toulouse-Lautrec, eine Sumpflandschaft von Pettenkofen, das Porträt Richard Wagners von Renoir, eine Vision Fernand Khnopffs, ein stimmungsschweres Bild Edvard Munchs, ein Stilleben und eine Landschaft von Tony Faistauer, ein Damenporträt von P. Gütersloh, figurale Bilder von Egon Schiele und das Bildnis des Dichters Heinrich Mann von Max Oppenheimer.

Im *Kunstsalon Heller* waren die Eisengussreliefs des Königl. Württemberg. Hüttenwerkes Wasseralfingen zu sehen, über die das 12. Heft des vorigen Jahrgangs dieser Zeitschrift einen informierenden Beitrag enthält.

A. R—r.

MANNHEIM

Geheimer Kommerzienrat Dr. Karl Reiss und Fräulein Anna Reiss haben eine Verfügung getroffen, wonach ihr ganzes mehrere Millionen betragendes Vermögen der Mannheimer Kunstpflege dienen soll. Zwei Häuser sollen errichtet werden, eines am Friedrichsplatz, dessen Erbauung durch ein Garantieabkommen mit der Stadtgemeinde vorgesehen ist, und ein zweites, später zu errichtendes, auf dem Goetheplatz. Das Haus am Friedrichsplatz ist gedacht als Kunstsammlungsgebäude und soll gleichzeitig die jetzt noch vorhandene Lücke in der Architektur dieses Hauptplatzes der Stadt schliessen. Das Haus auf dem Goetheplatz wird eine Heimstätte werden zur allgemeinen Anregung durch Literatur, Musik und bildende Kunst.

BERLIN

Das *Kaiser Friedrich-Museum* hat als Geschenk ein sehr schönes kleines Bild von Adam Elsheimer: „Der heilige Christoph", erhalten. Das Bild ist auf Kupfer gemalt und sehr hell und sonnig in der Stimmung. Wundervoll ist die Zeichnung der Figurengruppe und die Komposition der Landschaft. Bode schreibt in den Amtlichen Berichten: „Vor einem Bild wie diesem wird die Bewunderung verständlich, welche Elsheimers Zeitgenossen für seine Kunst hatten, vor allem die Verehrung, die Rubens für ihn hegte".

CHRONIK

Es mag von Interesse sein zu der auf Seite 408, in dem Aufsatz über „Die Jüngsten" zitierten Stelle aus Gottfried Kellers „Grünem Heinrich" die ganze launige Rede ins Gedächtnis zu rufen, die der lebensfrische Erickson seinem träumerischen Freunde vor dessen Staffelei hält:

„Du hast, grüner Heinrich, mit diesem bedeutenden Werke eine neue Phase angetreten und begonnen, ein Problem zu lösen, welches von grösstem Einflusse auf die deutsche Kunstentwicklung sein kann. Es war in der That längst nicht mehr auszuhalten, immer von der freien und für sich bestehenden Welt des Schönen, welche durch keine Realität, durch keine Tendenz getrübt werden dürfe, sprechen und räsonieren zu hören, während man mit der gröbsten Inkonsequenz doch immer Menschen, Tiere, Himmel, Sterne, Wald, Feld und Flur und lauter solche trivial wirkliche Dinge zum Ausdrucke gebrauchte. Du hast hier einen gewaltigen Schritt vorwärts gethan von noch nicht zu bestimmender Tragweite. Denn was ist das Schöne? Eine reine Idee, dargestellt mit Zweckmässigkeit, Klarheit, gelungener Absicht. Die Million Striche und Strichelchen, zart und geistreich oder fest und markig, wie sie sind, in einer Landschaft auf materielle Weise plaziert, würden allerdings ein sogenanntes Bild im alten Sinne ausmachen und so der hergebrachten gröblichsten Tendenz fröhnen! Wohlan! Du hast dich kurz entschlossen und alles Gegenständliche, schnöd Inhaltliche hinausgeworfen! Diese fleißigen Schraffierungen sind Schraffierungen an sich, in der vollkommenen Freiheit des Schönen schwebend; dies ist der Fleiss, die Zweckmässigkeit, die Klarheit an sich, in der reizendsten Abstraktion! Und diese Verknotungen, aus denen du dich auf so treffliche Weise gezogen hast, sind sie nicht der triumphierende Beweis, wie Logik und Kunstgerechtigkeit erst im Wesenlosen ihre schönsten Siege feiern, im Nichts sich Leidenschaften und Verfinsterungen gebären und sie glänzend überwinden? Aus nichts hat Gott die Welt geschaffen! Sie ist ein krankhafter Abscess dieses Nichtses, ein Abfall Gottes von sich selbst. Das Schöne, das Poetische, das Göttliche besteht eben darin, dass wir uns aus diesem materiellen Geschwür wieder ins Nichts resorbieren, nur dies kann eine Kunst sein, aber auch eine rechte."

„Aber mein Lob muß sogleich einen Tadel gebären oder vielmehr die Aufforderung zu weiterem energischen Fortschritt! In diesem reformatorischen Versuch liegt noch immer ein Thema vor, welches an etwas erinnert; auch wirst du nicht umhin können, um dem herrlichen Gewebe einen Stützpunkt zu geben, dasselbe durch einige verlängerte Fäden an den Ästen dieser alten, verwetterten, aber immer noch kräftigen Fichten zu befestigen, sonst fürchtet man jeden Augenblick es durch seine eigene Schwere herabsinken zu sehen. Hiedurch aber knüpft es sich wiederum an die abscheulichste Realität, an gewachsene Bäume mit Jahrringen! Nein, braver Heinrich, nicht also! nicht hier bleibe stehen! die Striche, indem sie bald sternförmig, bald in der Wellenlinie, bald mäandrisch, bald radial sich gestalten, bilden ein noch viel zu materielles Muster, welches an Tapeten oder gedruckten Kattun erinnert. Fort



E. O. ALISCH, ZEICHNUNG
AUSGESTELLT IN WERCKMEISTERS KUNSTSALON, BERLIN

damit! Fange oben an der Ecke an und setze einzeln neben einander Strich für Strich, eine Zeile unter die andere; von Zehn zu Zehn mache durch einen verlängerten Strich eine Unterabteilung, von Hundert zu Hundert eine Oberabteilung, von Tausend zu Tausend einen Abschluss durch einen dickeren Sparren oder Sperrling. Solches Dezimalsystem ist vollkommene Zweckmässigkeit und Logik, das Hinsetzen der einzelnen Striche aber der in vollendeter Tendenzfreiheit, in reinem Dasein sich ergehende Fleiss. Zugleich wird dadurch ein höherer Zweck erreicht. Hier in diesem Versuche zeigt sich immer noch ein gewisses Können; ein Unerfahrener, Nichtkünstler hätte die Gruselei nicht zustande gebracht. Das Können aber ist von zu leibhafter Schwere und verursacht tausend Trübungen und Ungleichheiten zwischen den Wollenden; es ruft die tendenziöse Kritik hervor und steht der reinen Absicht fort und fort feindlich entgegen."

❊

Mit Bezug auf die die K. B. Graphische Sammlung betreffende Notiz in Heft VI, Seite 330 und 331 erklärt die Direktion, dass die Graphische Sammlung bei der Auktion Flinsch doch vertreten gewesen sei und zwar durch das Kommissionsmitglied Dr. von Ritter.

In Anschluss an diese Berichtigung ersucht uns der Verfasser der Notiz, Dr. Uhde-Bernays, festzustellen, dass von ihm nicht das Fehlen der Graphischen Sammlung in München, sondern das „Fehlen der Münchener Direktoren" bemerkt worden sei, wie es sich aus dem Text seiner Notiz deutlich ergebe und wie es den Thatsachen entspräche.

❊

Karl Koetschau hat den an ihn ergangenen Ruf als Direktor der Städtischen Museen in Düsseldorf angenommen. Seine Aufgabe besteht in der Schaffung einer modernen Galerie. Dabei soll er grosse Freiheit haben und an keine Kommission gebunden, sondern nur von einem kleinen künstlerischen Beirat begleitet sein. Zweifellos wird auf die Zusammensetzung dieses Beirats viel ankommen; aber in Düsseldorf fasst man die Wahl Koetschaus an sich schon als einen Erfolg der Konservativen auf. Koetschau soll zwar gesagt haben: „Mit den neuesten Moden gehe ich nicht, wohl aber bin ich für den Impressionismus — Qualität ist mir alles." Es fragt sich aber, ob er selbst beim besten Willen diesem Programm in Düsseldorf wird folgen können. P. M.

❊

Die Nachricht, dass die Sammlung Marcel von Nemes im Mai bei Petit in Paris versteigert werden soll, ist nicht widerrufen worden.

Herr von Nemes, der nach aussen als Besitzer dieser schönen und in vielen Teilen vorbildlichen Sammlung zeichnet, ist durch diese Nachricht in nicht geringem Grade ein Objekt der verschiedenartigsten Glossen geworden. Mit Recht. Denn er selbst hat seine Stellung zweideutig gemacht. Als einer unserer Mitarbeiter gelegentlich der Ausstellung der Sammlung in Düsseldorf — übrigens als erster — das Gerücht erwähnte, Nemes wolle der Stadt für 400 000 M. Bilder verkaufen, protestierte nicht nur der Oberbürgermeister, sondern auch Herr von Nemes forderte eine Berichtigung. Er schrieb damals, jene harmlose Notiz sei geeignet, sein Ansehen vor der künstlerischen Welt zu diskreditieren, indem sie ihm spekulative Nebenabsichten unterschiebe, und er verlangte für seinePerson eine „Rehabilitierung". Wenn Herr von Nemes sich damals schon „diskreditiert" gefühlt hat, wo nur der Verkauf weniger Bilder vermutet wurde, wie muss er sich dann erst diskreditiert fühlen, wo nun seine ganze Sammlung unter den Hammer kommt. Wenn alle Bilder fort sind, muss es eine „Rehabilitierung", wie Herr von Nemes es nennt, ja gar nicht wieder geben. In solche Situationen gerät man durch Unklarheit. Herr von Nemes wollte immer als etwas anderes erscheinen als er war, er wollte idealer erscheinen. Die Sammlung wird durch alle diese Possen nicht schlechter, sie ist in Wahrheit nach wie vor eine der merkwürdigsten und interessantesten Sammlungen, wie immer sie auch zusammengekommen ist; aber es wird einmal mehr die Thatsache unterstrichen, dass der idealen künstlerischen Tendenz einer Sammlung oder doch dem, was dem Unbefangenen so erscheint, keineswegs immer die realen Tendenzen ihres Besitzers oder Verwesers entsprechen.

Es ist bedauerlich, dass Hugo von Tschudi sich über den Charakter der Sammlung Nemes insofern täuschte, als er den nominellen Besitzer dieser Sammlung zu dessen Gunsten verkannte. Aber es sei betont, dass das, was Tschudi prinzipiell über den neuen Sammlertyp sagte, dadurch an Richtigkeit nichts verliert. Er hat etwas allgemein Richtiges nur am untauglichen Objekt demonstriert.

Zu bedauern bleibt es auch, dass die schöne Sammlung nun auseinandergerissen wird. Ein geschickter Museumsmann hätte daraus den Kern einer vorbildlichen öffentlichen Sammlung machen können, in der die klassischen Werke modern erscheinen und die modernen klassisch.

❊

Bei Gelegenheit des Todes Pierpont Morgans hat ein Mitarbeiter der „Vossischen Zeitung" den Generaldirektor Bode über Morgans Sammlereigenschaften befragt. Was Bode ihm mitgeteilt hat, ist so interessant, dass wir einiges davon wiedergeben:

„Pierpont Morgan ist vom Kunststandpunkt für Amerika zweifellos bahnbrechend gewesen. Mit ihm beginnt in den Vereinigten Staaten das Sammeln alter Kunst in grossem Stil.

Seine Thätigkeit als Kunstsammler entfaltete Morgan eigentlich erst so recht, nachdem er vor etwa sieben Jahren zum Präsidenten des Metropolitan Museums gewählt worden war. Seit der Zeit hat dieses Museum mindestens zwei Millionen Mark für Erwerbungen jähr-

lichausgegeben und für mehr als die gleiche Summe alljährlich geschenkt erhalten. Auch einen Teil seiner privaten Sammlung hat der Verstorbene dem Museum einverleibt.

Was Morgan dazu getrieben hat, im Kunsthandel eine Rolle spielen zu wollen, ist schwer ersichtlich. Es war wohl die Liebe zum Sport; vielleicht auch die Sucht, „das Grösste, Schönste und Beste zu besitzen", in der Kunst sowohl wie in anderen Dingen. Vielleicht auch wirklich eine gewisse Liebe zur Kunst. Wie dem auch sei — ein Kunstkenner war er jedenfalls nicht. Er vermochte eine Fälschung genau so herzlich zu bewundern wie ein Original. Nur sagen durfte man es ihm nicht — sonst konnte er „saugrob" werden, und es mussten schon viele hervorragende Kenner immer und immer wiederholen, ehe er sich bereit fand, dieses oder jenes zu entfernen. Dann schrieb er an den betreffenden Bilderhändler; nannte ihn einen Betrüger und andere schöne Dinge und verbot ihm, ihm je wieder unter die Augen zu kommen.

Im ganzen aber musste er sich auf die Kunsthändler verlassen. Hierbei war er sehr misstrauisch. Hatte jedoch einer sein Vertrauen erworben, dann vertraute er ihm auch blind. Dass sich die Kunsthändler glänzend dabei standen, kann man sich wohl denken. Keiner von ihnen dürfte aus der Verbindung mit dem amerikanischen Milliardär weniger als 20—30 Millionen Mark herausgeschlagen haben. Aber auch Morgan stand sich gut dabei, denn die Preise stiegen immer höher; die Bilder wurden immer wertvoller.

Grosszügig wie in seinen finanziellen Unternehmungen war er auch im Sammeln. Er wollte nicht „einen" Rembrandt, er wollte „den besten" Rembrandt. Dabei verliess er sich hauptsächlich auf das Pedigree, die Herkunft der Bilder. Stammte das Bild etwa vom Herzog von Marlborough — dann wars gut.

Man darf nicht annehmen, dass Morgan besonderes Gewicht auf das Sammeln von Gemälden legte. Im Gegenteil, er sammelte alles; seine chinesischen und Majolika-Sammlungen, seine Sammlungen in Bronze, Elfenbein waren ganz ausgezeichnet und übertrafen verhältnismässig die Sammlung der alten Meister. Besonders versessen war er auf kirchliche Altertümer, für deren einzelne Stücke er manchmal bis zu einer Million Mark zahlte. Sehr bemerkenswert ist seine Medaillensammlung; prächtig schön seine Bibliothek illustrierter Bücher und früher Drucke. Der Verstorbene dürfte reichlich 200 Millionen Mark, das heisst etwa ein Drittel seines Vermögens, für seine Sammlungen verausgabt haben. Zurzeit wird ein Anbau an das Metropolitan Museum aufgeführt, in dem er seine Schätze unterbringen wollte. Es dürfte folglich nicht überraschen, wenn er seine Sammlungen gänzlich diesem Museum testamentarisch hinterlassen hat. . . . . .

Indirekt hat der Verstorbene auf eine ganz merkwürdige Art zur Hebung der Kunstsammlungen in Amerika beigetragen. Er hatte sich nämlich daran gewöhnt, die Kultur eines Menschen, mit dem er verkehrte, nach — der Anzahl alter Meister zu beurteilen, die er besass. Keine alten Meister — keine Kultur! Keine Kultur — kein Geschäft! Die Folge davon war, dass gewisse grosse Finanzmänner — wie etwa Kuhn, Loeb & Co. — miteinander wetteiferten im Bestreben, möglichst viele alte Meister anzukaufen. In einem Zimmer, in dem mit Morgan ein Geschäft abgeschlossen werden sollte, konnte man mit Bestimmtheit eine Wand voll alter Meister finden. Ihnen galt sein erster Blick. War er befriedigt — dann konnte es Millionen kosten . . ."

❀

In München und Berlin haben vielbesuchte Versammlungen stattgefunden, in denen ein wirtschaftlicher Zusammenschluss der bildenden Künstler, ein Zentralverband, beschlossen wurde. Als Zeichen der Zeit ist diese Organisationsbewegung wichtig genug. Wir kommen auch noch darauf zurück. Grundsätzlich kann der Kunstfreund angesichts dieses Kartells von Künstlern nur sagen: auf dem Parnass giebt es weder Rechtsschutzbureaus noch Witwen- und Waisenkassen, noch Verkaufsvermittelungsstellen. Das Wesen des Künstlers ist, zweckfrei zu sein; diese Organisationsbewegung will ihn, im Gegenteil, wirtschaftlich zweckvoll machen. In der Berliner Versammlung im Rathaus stand in einer Ecke ein Maler. Er zeichnete die vielköpfige Versammlung und sah und hörte nichts von dem, was um ihn herum vorging. Er war in dem Augenblick mehr Künstler als alle die laut Votierenden.

❀

Der Senior der Berliner Architektenschaft, Otto March, ist, 67 Jahre alt, plötzlich einem Herzschlag erlegen. Als ein feinsinniger und gebildeter Eklektiker, der die Resultate akademischer Schulweisheit selbständig zu verwerten wusste, hat March die mannigfaltigen Aufträge einer ausgedehnten Baupraxis mit liebevoller Hingabe und sogniertem Geschmack erledigt. Er hat als Architekt bei den Versuchen, das Raumprogramm des protestantischen Kirchenbaues zu klären und zu einem normalen Grundrissschema zu gelangen, praktisch mitgewirkt. Auch hat ihn das Problem des modernen Volkstheaters vielfach beschäftigt. Seine eigentliche Domäne aber war der Wohnhausbau. Er kannte von Haus aus die Postulate eines entwickelten Wohnbedürfnisses und darum verstand er auch die gesteigerten Ansprüche seiner Bauherrn, für die er eine Reihe ausgezeichneter Landhäuser und Herrensitze geschaffen hat. Neuerdings ist Marchs Name wiederholt im Zusammenhang mit dem Neubau des Berliner Opernhauses genannt worden, für den er bei der letzten Konkurrenz einen sehr geistreichen Wettbewerbsentwurf eingereicht hatte. Im übrigen lebt er in der Erinnerung der jungen Generation fort als eine aufrechte Persönlichkeit, die über der Würde des Alters die Sorgen der Jugend nicht vergessen hatte und, wo es die gute Sache galt, jederzeit bereit war, ihre Gesinnungen mit dem Prestige seiner akademischen Senatorenwürde zu schützen. W. C. B.

NEUE BÜCHER

Thieme, Ulrich, Allgemeines Lexikon der bildenden Künstler. Leipzig, E. A. Seemann, 1912. VI. u. VII. Band.

Von dem an dieser Stelle schon mehrfach gepriesenen grossen Thiemeschen Künsterlexikon sind seit dem letzten Berichte wieder zwei neue Bände erschienen, der VI. (Carlini bis Cioci) und der VII. (Cioffi bis Cousyns). Man muss anerkennen, dass sich im allgemeinen die Mitarbeiter sachlicher Kürze und Klarheit in der Darstellung befleissigen und die Urteile den Thatsachen gegenüber auf das Maass des zur Charakteristik der historischen Stellung der einzelnen Künstler unbedingt Notwendigen beschränken. Nur einzelne Artikel, besonders über moderne, englische und französische Künstler leiden an einer Breite, die hier nicht angebracht ist. Dass Corot als Kind vier Jahre bei einer Nourrice auf dem Lande war, ist doch wohl, wie vieles andere, was uns erzählt wird, gleichgültig und überflüssig. Auch einzelne Aufsätze über ältere Meister scheinen mir zu umfangreich geraten zu sein, so zum Beispiel Gronaus an sich ausgezeichneter Artikel über Correggio, der 16 Spalten lange über Lorenzo Costa, und der gar 23 Spalten füllende über Pietro da Cortona. Solche allzu umfangreichen Artikel dehnen nicht nur das ganze Werk übermässig aus, sie sind auch für die Zwecke schneller Orientierung, denen das Lexikon doch in erster Linie dienen soll, ungeeignet. Man verliert mit dem Lesen zuviel Zeit, bald die Geduld, und endlich auch den Faden, sodass man das Gesuchte schliesslich überhaupt nicht findet. Trotz dieser „troppa grazia" in einzelnen Fällen wird man der Vorzüglichkeit des Werkes volle Anerkennung nicht versagen dürfen. Man gewinnt den Eindruck, dass die kunstgeschichtliche Forschungsarbeit hier wesentlich besser abschneidet als in der sonstigen wissenschaftlichen und popularisierenden Fachliteratur. Der Wust von Rhetorik und aprioristischer — nicht aus der Beobachtung und Erfahrung erarbeiteter — Ästhetik, durch die viele Kunsthistoriker ihrem Gegenstande und besonders sich selber erhöhte Bedeutung zu geben suchen, sind hier fast immer vermieden worden, so dass die Resultate der Forschung und die Probleme in erfreulicher Klarheit hervortreten. P. K.

Julius Model und Jaro Springer. Der französische Farbenstil des XVIII. Jahrhunderts. Stuttgart und Berlin, Deutsche Verlagsanstalt (1912).

Eine Reihe von 50 farbigen Nachbildungen der schönsten Blätter der reichen und gewählten Sammlung des Herrn Julius Model, die in dem vorliegenden Bande vereinigt sind, sollen und können eine Vorstellung geben von der Entwicklung des französischen Farbenstiches und von den künstlerischen Wirkungen, die die vorzüglichsten Meister mit dieser Technik zu erzielen vermocht haben. Die Sammlung Model ist prächtig, sie ist mit Sachkenntnis und mit Liebe und Sorgfalt zusammengebracht worden, sie ist die selbständige Arbeit eines geschmackvollen Kenners. Die Auswahl der zu reproduzierenden Werke ist vom Besitzer mit Verständnis und Geschick getroffen worden. Die Reproduktionen veranschaulichen durch das hier angewandte Verfahren den Charakter der Technik recht gut, von den farbigen Reizen der Originale können sie dagegen nur einen ungefähren Begriff geben. In der photomechanischen Farbenreproduktion hat man, selbst nicht mit dem sehr kostspieligen und schwierigen Dreifarbenlichtdruck, bisher überhaupt noch keine vollkommen befriedigenden Resultate zu erzielen vermocht. Einen besonderen, grossen Wert verleiht der Publikation der Text, in dem Jaro Springer in knapper, klarer und anregender Darstellung uns über die Technik des Farbenstiches, über seine Entwicklungsgeschichte und über die einzelnen Meister dieser Kunst mit eindringender Sachkenntnis unterrichtet. Vornehmlich der Abschnitt, in dem Springer seine in langjährigen Studien gesammelten Kenntnisse von den verschiedenen, zum Teil recht schwer zu ergründenden Herstellungsarten der Farbenstiche mitteilt, bildet eine langerwünschte, wichtige Bereicherung der graphischen Fachliteratur. P. K.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Robert Ress: Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk. Verlegt bei Carl Reissner, Dresden 1913.

Kandinsky, Klänge. München bei R. Piper & Co.

Wagner oder die Entzauberten von Emil Ludwig. Verlag Felix Lehmann, Berlin W.

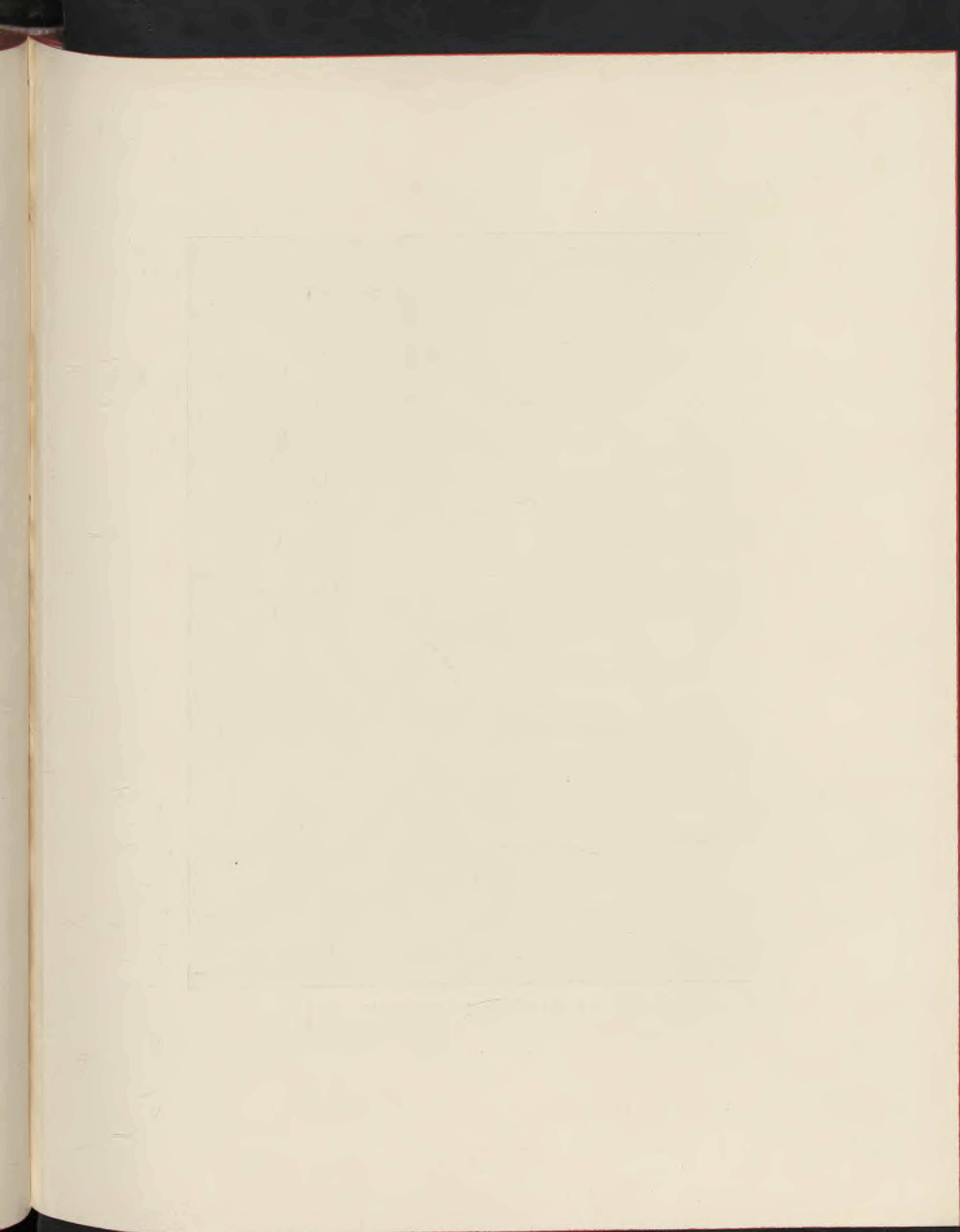
Das Pferd in der bildenden Kunst. Verlag von Friedrich Engelmann, Leipzig.

1. Louis Hautecueur: Greuze.

2. Henry Caro-Delvaille: Titien, beides in der Librairie Félix Alcan, Paris 1913.

Die Radierungen und Steindrucke von Käthe Kollwitz. Ein beschreibendes Verzeichnis von Joh. Sievers. Dresden, bei Hermann Hulst.

ELFTER JAHRGANG. ACHTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. APRIL. AUSGABE AM 1. MAI NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





WILHELM TRÜBNER, BILDNIS SEINES BRUDERS



DIE SAMMLUNG REBER

VON

EMIL WALDMANN


as der Gemäldesammlung Reber ihren Charakter giebt, das ist ihre Jugend. Jugend im doppelten Sinne, Jugend als Geschichte — sie ist noch keine drei Jahre alt — und Jugend als Empfindung. Es giebt heute keine andere Sammlung, in der eine derart frische Luft weht. Ein junger kunstbegeisterter Mensch, der weniger ererbte als er erwarb, hat da eine Anzahl von Meisterwerken zusammengebracht, denen man es ansieht, dass sie wirklich innerlich zu ihrem Besitzer gehören. Es wäre leicht, heute eine Sammlung „avancierter“ Kunst zu bilden, von jener Kunst, von der ihre Verfechter sagen, dies sei nun die Kunst der Zukunft (was niemand wissen kann). Aber eine Sammlung hinzustellen, die es mit den Klassikern der Moderne zu thun hat und trotzdem frei ist von Anwandlungen von Altersschwäche, die so lebendig ist, dass in ihr auch noch Platz bleibt für eine gewisse Zahl von Werken vergangener Epochen, bis ins sechzehnte, ja ins fünfzehnte Jahrhundert hinein, das ist schon schwerer. Dazu braucht man nicht nur, was so billig ist, „modern“ zu sein, dazu gehört ein sicherer Geschmack und ein selbständiger Instinkt, der sich von trockener Wissenschaft nichts weismachen lässt. Darum war die Ausstellung dieser Sammlung ein Ereignis im deutschen Kunstleben und erfordert eine Auseinandersetzung an dieser Stelle.

Wollte man chronologisch vorgehen, so müsste man sich zunächst mit den alten Bildern, mit den Oberdeutschen, mit den Holländern, mit Goya beschäftigen, und dann zu den Modernen, zu den Meistern des neunzehnten Jahrhunderts, übergehen. Aber man thäte damit nicht nur dem Gesamtcharakter unrecht, weil man vor diesem Ensemble kaum entwicklungsgeschichtlich gestimmt ist, sondern auch der Entstehungsgeschichte dieser Sammlung. Sie ging von den lebenden Kunstwerken aus, von unsrer Zeit. Das andre kam hinzu. So war es auch durchaus richtig empfunden, dass in der gut gehängten Ausstellung keine zwei Abteilungen gebildet waren, „Altes“ und „Neues“, sondern dass alles durcheinander hing, Beijerens



EDOUARD MANET, ZEICHNUNG

zwischen Gauguin und Cézanne, ein veneziani- sches Porträt und der Meister von Messkirch unmittelbar neben van Gogh und Manet. — Die beiden Pole, nach denen die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts in dieser Sammlung orientiert ist, heissen Manet und Cézanne. Ausser ihnen ist kaum ein halbes Dutzend Maler vertreten, und es ist begreiflich, dass man aus diesen Werken keine Entwicklungsgeschichte der modernen Kunst herauskonstruieren kann, wenn man auch noch so gewaltsame Verrenkungen macht. Was die einzelnen Werke miteinander verbindet und ihnen eine Art geistiger Verwandtschaft verleiht; das ist, neben der guten Malerei und der Stärke ihres malerischen und koloristischen Ausdrucks eben der Glanz ihrer Jugend. Ein kleiner Corot ist da, eine Waldlandschaft aus der Auvergne. Aber nicht der Corot der silbrigen Nebelstimmungen und der zarten Poesie, wo Nymphen unter den schönen Pappeln und Weiden der Isle de France den bekannten und fast allzusehr geliebten Reigen tanzen, sondern eines jener etwas herberen, unpoetischeren Bilder, klar, mit feiner Luft, der zarten durchsichtigen Luft, wie man sie manchmal im Süden hat, wo sich alle Dinge leicht und mühelos in der Morgenfrische ordnen. Das kleine Werk mag in der zweiten Hälfte der dreissiger Jahre entstanden sein, vielleicht bald nach dem zweiten italienischen Aufenthalt. Es sind Dinge darin, die der alte Koch, der sonst so grimmig auf die Franzosen von Tivoli war, sicher geschätzt hätte: Solide Struktur bei aller Schönheit des malerischen Gesamttons, Potter, ohne Härten. — Einer von den drei Courbets, das Strandbild von Etretat aus dem Jahre 1867, das mit den beiden Apothekerkindern vorn, steht diesem Corot nahe. Die beiden Meister haben sich oft berührt, oft sehr nah und manchmal bewusst. Hier ist es nur die Art des Fühlens, die Frische der Empfindung vor der Natur, was die beiden verbindet. Dieser Courbet ist etwas ungewöhnlich, er hat nicht die wilde Majestät des anderen, der romantischen Landschaft mit den blauen Gletschern, er ist diskreter und distanzierter. Ein etwas schwieriges Bild. Aber wenn man es wiederholt betrachtet, giebt es einem immer mehr von seiner lebendigen, unbekümmerten, van de Velde-mässigen Frische, und am Ende kommt man dahin, ihm zuliebe im Notfall selbst die schönen blauen Schneeberge preiszugeben.

Nun kommt Manet. Er tritt als Porträtist, als Landschafter, als Figurenmaler und Stillebenmaler auf, man kann ihn hier einigermaassen kennen lernen. Sein kleines Stilleben mit Pfirsichen, Mandeln und Trauben, das zweimal signiert ist (beide Male echt), giebt schon den ganzen feinen, noch dunklen Reichtum seiner Palette. Wie lebendig es ist, sieht auch der Laie schnell, wenn er einen Blick hinüberwirft zu Courbets grösserem Stilleben mit den Äpfeln und Granatfrüchten auf dem weissen Tuch. Courbet wirkt hier wie ein alter Meister, etwa wie Aelbert Cuyp, so sehr, dass er sogar seinen kühlen Ton vermissen lässt. Manet ist unendlich viel reicher an koloristischen Beziehungen, sprühender im Licht, und deshalb, trotz dunkler Palette, heller und lichtvoller.

Oft war Manet unnahbar, aber wohl nie so sehr wie in dem Ende der siebziger Jahre entstandenen Bildnis seines Jugendfreundes Antonin



EDOUARD MANET, DER KNABE MIT DEM HUND



PAUL CÉZANNE. PARKLANDSCHAFT („LES REFLETS“)



PAUL CÉZANNE, JUNGER MANN MIT TOTENKOPF

huschenden Schatten des Stockes. Und dann mit der künstlerischen Ehrlichkeit, mit der das gemacht ist. Ob man so kühl bliebe, wenn der Kopf nicht so schmutzig, die rechte Hand nicht so übermalt wäre? Am Ende wäre der Gesamteindruck doch derselbe: Man bewundert, viele bewundern; aber lieben, wirklich lieben werden es wohl nur wenige, jene, die gelernt haben, ganz auf den schönen Schein der Dinge zu verzichten.

Das späte Halbfigurenbild der Mme. L.—, ein Pastell auf Ölgrund, gehört zu jenen Arbeiten, die Manet immer und immer wieder den Vorwurf eintrugen, seine Malerei sei hässlich. So viel ungeschminkte Ehrlichkeit vertrugen die Leute nicht. Dabei ist sie eigentlich charmant, diese Madame L. — mit ihren grossen weit offenen Augen, deren Glanz ihre Trägerin mit ein paar feinen Kohlestrichen zu erhöhen wusste. Wie das lebendig ist und wie das strahlt! Man sehe sich um in dem ganzen Saal nach so viel Licht und Leuchtkraft, und man findet, dass nur ein ganz reifes Stilleben von van Gogh und eine Strandlandschaft von Liebermann neben dieser Helligkeit bestehen können. Es ist das Schwerste in der Kunst, das Bildnis einer jungen Frau zu malen, Ingres wusste es, fast alle Künstler heute ignorieren diese Erkenntnis. Bei Manet fühlt man die Schwierigkeit gar nicht, man ist ganz gefangen von dieser wunderbaren Lebendigkeit des stillträumerischen Ausdrucks, von der hinreissenden Zartheit, mit der dieser Kopf hell auf hellem Grunde modelliert und gerundet ist, man giebt sich dem Glanz der reichen bunten und bei aller Unerschrockenheit doch so diskret behandelten Farbigkeit hin. Dies Bild, in den Tagen der Krankheit gemalt, als den Künstler befreundete Damen besuchten, um ihm mit ihrer Anmut und ihrem Geplauder die Zeit zu kürzen, erinnert in seiner Leichtigkeit und seinem Strahlen an die späten Blumenstilleben, die er zwischenhinein malte, wenn gerade keine Dame bei ihm war. Es hat etwas im reinsten Sinne Blumenhaftes.

Proust. Ob das herbe Bild dem Dargestellten selbst sehr gefallen hat? Es giebt ein anderes, eleganteres, beim Baron Vitta in Paris, Proust als der bezaubernde, gewinnende Herr, als den man ihn sich so gerne vorstellt. Davon ist hier gar nichts. Hier steht er einfach, fast ein wenig plump da, stehengeblieben, nicht hingestellt, etwas ungeschickt, so wie Konrad Fiedler bei Marées steht. Man kommt der Persönlichkeit nicht näher, so viel man auch hinblickt, Manet malte was er sah, und vielleicht war die Seele „ohnehin mit dabei". Der Beschauer muss sich begnügen mit der klaren Pracht der Silhouette, mit diesem felsenfesten Dastehen, mit diesem in den Nuancen reichen Zweiklang von Gelb und Dunkelblau, sowie mit einigen sehr schönen Details, etwa mit dem schlangenartig hin-



VINCENT VAN GOGH, ROSEN

Doch so schön diese Werke sind, sie sind keine ganz ungewöhnlichen Arbeiten innerhalb seines Oeuvres; ihresgleichen hat er manche geschaffen. Aber ein Meisterwerk ist der „Knabe mit dem Hund". Manets erstes ganz reines, ganz grosses Meisterwerk, das Bild, mit dem der damals Siebenundzwanzigjährige dokumentierte: ich bin ein Mann von eigenen Gnaden. Das Spanische und das Holländische, das man darin gesehen hat, betrifft nicht die Anschauung des Künstlers, nur die Kenntnis des Technikers, der sich den frühen Murillo und Frans Hals im Louvre genau angesehen hatte. Nie hat Murillo seinen Geschöpfen eine derart leidenschaftliche Kraft der Erscheinung gegeben, nie die Form so monumental aufgebaut, einen Kopf, eine Hand, ein Ohr so zur schlagendsten unausweichlichen Wirkung getrieben; und nie ist Frans Hals in einem Detail, wie dem Hundekopf, so taktvoll. Es steckt viel Begeisterung in diesem grossen Genrebild, Begeisterung für die Feinheit der Empfindung, mit der er den kleinen Vorgang charakterisierte, und Begeisterung für den Reichtum an Farbe, an diesem Schwarz, das fast hell wirkt mit seinen grauen Lichtflächen, an dem wunderbaren elfenbeinernen Fleischton, der vor dem klaren Blau des leicht wolkigen Himmels warm aufglüht. Was die Leute damals so böse machte und was uns so hinreisst, ist aber etwas andres, es ist die Kraft des Abstrahierens. Manet malte die Natur nicht ab, wie seine Zeitgenossen, er schuf sie neu, und man versteht, dass dies innerhalb der Welt, in der er lebte, als Hochmut galt. Denn ein solches Ohr, wie dieser Junge da hat, das gab es wirklich nicht, und eine solche Hand, die überhaupt keine Details hat und gleichsam aus nichts gemacht ist und nur existiert, weil sie richtig im Licht ist, der man nicht ansehen kann, wie sie (wie gut sie) gezeichnet ist, das war eine unerhörte Revolution. Und die, die es anging, mussten fühlen, dass hier einer kam, der ihnen den Boden unter den Füssen wegzog, weil eben nur die wenigsten in der Kunst Schöpfer sein können und weil es nun aus war mit der Bequemlichkeit. Dieses Bild bedeutet ein Programm, es sagt schon, was das Déjeuner und die Olympia eigentlich wollen. Aber das Grosse an ihm ist, dass man das Programmatische im allergeringsten nicht spürt.



PAUL CÉZANNE, BADENDE

Als Landschafter tritt Manet in dieser Sammlung mit zwei kleinen Stücken

auf, „der Marine“, einem Küstenbild von etwa 1870/71, und dem „Fischer“, der etwa zehn Jahre früher entstanden ist. Die Marine gehört jener Gruppe von Bildern an, die Manets persönlichen Impressionismus bezeichnen, einen Impressionismus, der die Dinge als ein aus Luft und Licht bestehendes Ensemble sieht, der aber noch nicht so weit geht, dass unter diesen Imponderabilien die Struktur des Ganzen leidet, wie etwa bei manchen Werken des späten ganz konsequenten Claude Monet. Weil Manet selber so viel Persönlichkeit hat, lässt er den Einzelwesen, den Boten, den Figuren, ihre Individualität. Vielleicht übertreibt er sie gar, und ein wissenschaftlicher Verfechter des impressionistischen Prinzipes müsste das falsch finden. Höher aber als Falschheit und Richtigkeit steht uns doch die Erscheinung. Sie ist mit einer Eindringlichkeit „gebracht“, die nur Manet hat. Man denkt vor dieser kleinen Landschaft an den Strand von Boulogne, und einige Rennbilder, die innerhalb der Gruppe den Höhepunkt bezeichnen. Die Dokumente dieser Art sind nicht sehr häufig, darum ist jedes an und für sich eine Kostbarkeit.



J. F. MILLET, ZEICHNUNG

Der Fischer ist eine der frühesten Landschaften, die der Künstler überhaupt gemalt hat, entstanden im Zusammenhang mit dem grösseren „Fischzug“, den Durand-Ruel in seiner Privatsammlung besitzt und auf dem man vorn rechts das Paar im Rubenskostüm sieht. Ein Waldinneres, mit einem Wasser darin, ganz tiefgrün, dann braun, weiss und etwas schwarz. Was von Manets Kunst der Abstraktion angesichts des „Knaben mit Hund“ so fühlbar ward, ist hier, vielleicht in noch stärkerem Maasse, gegenüber der Landschaft vorhanden. So sieht kein Wald von innen aus. Dupré wirkt daneben wie eine Ansichtskarte. Sondern Manet giebt eine Vorstellung von einem Waldinnern, so wie sie sich in seiner Seele plötzlich aufrichtete, stark, gross, zwingend, und die deshalb echter ist, als jedes genaue Bild der Realität. Wenn man das Werk ansieht, wird einem die Empfindung „Wald“ lebendig, klar und beherrschend wie ein Begriff, nur eben ohne die Leblosigkeit des Begriffes, sondern voll von Anschauung. Man sieht auch den Weg, wohin das führt — er endet bei dem herrlichen Waldinterieur des „Déjeuner sur l'herbe“, das ganz wenige Jahre später (1863) gemalt wurde. Dieses kleine, unscheinbare Gemälde ist das erste, das Herr Reber erwarb. Man kann darin etwas Bezeichnendes sehen. Wer dies Bild liebt, hat einen bestimmten Geschmack, und dieser Geschmack musste früher oder später auf den Grossen verfallen, der allein auf dem hier angezeigten Wege weiterzuschreiten imstande war: Cézanne. Man könnte hier einen Exkurs machen über Spanien, Manet und Cézanne. Doch das führte zu weit, es genügt, in diesem Zusammenhang darauf hinzuweisen, dass im frühen Manet, zum Beispiel auch im „Déjeuner sur l'herbe“, mehr Dinge von

Cézanne liegen, als im späten, dass Manet in solchen Arbeiten seiner Jugend aus all seinem Reichtum heraus ein paar Edelsteine fallen liess, die lange unbeachtet liegen blieben, bis Cézanne kam, dem ihr Leuchten seltsam vertraut erschien.

Die ungeheure Objektivität, die Cézannes Kunst beherrscht, hat ihresgleichen im neunzehnten Jahrhundert nicht. Schon bei Manet hat man oft das Gefühl des Unnahbaren. Aber dennoch ist seine Leidenschaft nicht so eisern, wie die Cézannes. Bei ihm hat man immer die Empfindung, als sei das einer, der die Dinge dieser Erde aus einer grossen einsamen Höhe ansieht, unerschütterlich, ein Mensch, wie der späte Flaubert, jener Flaubert, der das harte Buch von Bouvart und Pécouchet schrieb. Was bei ihm den grossen Stil ausmacht, ist nicht Stilisierung und bewusste Reinigung der Erscheinung, sondern Strenge der Empfindung und der Hingabe. Als er das Stilleben malte mit der Zuckerdose, den Quitten, Zitrone und Birnen auf dem waschblauen Tischtuch, da war er fest überzeugt, er gebe die Natur, so wie sie ist, er dachte wohl kaum an absichtliches Übersetzen. Nur, weil es in seiner Seele dabei unaufhörlich arbeitete, weil er das Ding so lange und so gründlich angesehen hatte, dass ihn schliesslich der Begriff von Birne und Zuckerdose beherrschte, nur deshalb gelang es ihm, etwas zu schaffen, das an Realität nicht im mindesten mehr aufdringlich ist, das wir mit den wirklichen Dingen nicht mehr verwechseln, und das doch eine viel zwingendere Vorstellung von ihnen giebt, als alles, was vorher an Ähnlichem gemalt wurde. Was er macht, ist wahrer als die Wirklichkeit. Wenn man fortan an



E. DEGAS, TÄNZERINNEN IN BLAU. PASTELL

eine Birne denkt, kann man nicht mehr anders, man sieht dieses längliche, gebogene, tiefgrüne Etwas vor sich und durchschaut auf einmal sozusagen das Wesensprinzip der Birne, der Zuckerdose, des ganzen Ensembles. Die dekorative Schönheit, diese starke Tonigkeit des Ganzen bei solcher Kraft reiner Farben wirkt gegenüber diesem Wesentlichen fast wie eine Zugabe, so wenig wird man sich der



FRANCISCO DE GOYA, SPINNERINNEN

Mittel bewusst. Ob er tonig in diesem unerhörten Sinne ist, oder ob seine Stilleben, wie beispielsweise das eine kleinere mit der gleichen Tischdecke, sich auf die Rolle der Farbkontraste aufbaut und alle Tonalität scheinbar leugnet, bleibt sich gleichgültig, das ist sein letztes Ziel nicht. Dies ist vielmehr sein Durchringen zur äussersten, zwingendsten Klarheit der Vorstellung. Er wollte dem Beschauer den Eindruck dessen, was er schliesslich in den Dingen sah, mit derselben Stärke mitteilen, wie er ihn hatte. War ihm das gelungen, so sagte er: „Je me suis réalisé". —

Dies das Allgemeine, so wie man es in dieser Deutlichkeit wohl nur vor seinen ganz reifen Schöpfungen empfindet. Und das gerade ist es nun, was den Wert dieser Cézannekollektion ausmacht, (einer Kollektion, wie sie vorher nie in Berlin gesehen wurde): es sind alles reife komplette Werke, solche, in denen er sich, will sagen, seine Vorstellung thatsächlich realisiert hat. Der Harlekin, der da schreitet, lang, gereckt, der lebt nur davon, dass er schreitet. Die Bewegung seiner Beine, das ist kein Impressionismus mehr, das ist härteste Abstraktion.* Das marschiert mit ehernem Schritt, alles arbeitet an diesem Eindruck mit, die Zeichnung, der Kontrast der tiefen roten und schwarzen Farbe, der Ausschnitt im Rahmen. Und der junge Mann, der da an dem Tisch sitzt vor dem Totenkopf, der giebt die Vorstellung ganz restlos, ohne

* Mr. Pellerin besitzt eine andere grössere, aber kaum erschöpfendere Fassung desselben Gegenstandes.

Sentimentalität, mit einer Intensität, von der man nicht weiss, ob sie auf der Basis des Stillebens entstanden ist, oder ob nicht vielmehr das Stillebenhafte erst das Produkt ist jener höchsten Objektivierung. Dieser „Junge mit dem Totenkopf" ist vielleicht das vollendetste Werk der ganzen schönen Kollektion. Wenn man die andern auch immer und immer wieder ansieht, den in der Einfachheit des Ausdrucks ergreifenden Mann mit den gekreuzten Armen (ein zweites Exemplar befindet sich in der Sammlung Paul Cassirer), den mächtigen „Fuhrmann", man findet sich doch stets am Ende wieder zurück zu dem „Totenkopf". Vielleicht weil hier in einem ganz seltenen Maasse erreicht ist, was Cézanne von sich selbst als letzte Forderung verlangte: Maximum von Ausdruck bei einem Maximum von Vollendung der Arbeit. Dies Bild ist so objektiv, so im letzten Grunde sachlich, dass man darüber fast seine Genialität vergisst. Jene Art von persönlicher Genialität, welche das Bild der „Badenden Männer" besitzt, mit seiner Dramatik und seiner traumartigen Schlagkraft, oder die „Lutteurs amoureux" mit ihrer wundervollen Leidenschaftlichkeit, die Mensch und Tier, Himmel und Erde aus einem einzigen grossen Atem durchdringt. Neben der prachtvoll zarten und dabei doch so starken Landschaft mit „Haus im Park" sind die Lutteurs vielleicht das „schönste" Bild der ganzen Reihe, es hat bei aller Helligkeit und Originalität etwas Altmeisterliches, es setzt Rubens und Delacroix fast in unser Jahrhundert hinein, hat dabei einen Zauber wie Watteau und berührt sich darin ein wenig mit Renoir, der es übrigens besass und sehr liebte.* — Geht man die ganze Reihe dieser Cézannes durch, macht man sich mit der Originalität und Individualität jedes einzelnen Werkes vertraut, dann hat man eine Vorstellung von dem, was Cézanne eigentlich war; nicht nur der Stillebenmaler und der Landschafter mit den grünen Bäumen, als den das Publikum ihn im allgemeinen kennt, sondern ein ganz grosser, ganz umfassender Wert. Wenn die Ausstellung dieser Privatsammlung auch weiter keine Anregung zu bringen hätte, als diese eine Erkenntnis, so hätte sie sich tausendmal gelohnt. Einen derartigen reichen Begriff kann man in Deutschland sonst an keiner Stelle von Cézanne bekommen.

Neben Cézanne steht van Gogh. Auch er ging vom Impressionismus aus und zwar zunächst so, dass man seine Genialität kaum erkennen konnte. Sein Stilleben mit dem stehenden Teller ist nicht mehr als eine gute Durchschnittsarbeit der Zeit. Aber schon in den Stockrosen äussert sich seine starke Persönlichkeit, eindringlicher noch in den Sonnenblumen. Wirklich gross ist er dann in den „Heckenrosen" und dem „Knabenkopf". Man müsste noch eine Landschaft von ihm zur Hand haben, um ihm ganz nahe zu kommen. Dann würde man nicht nur die strahlende Fülle des Lichtes sehen, die er bringt, sondern vor allem auch die hinreissende Bewegung. Cézanne giebt mit Vorliebe die Dinge im Stande der Ruhe. Von der Höhe aus, von der er die Welt ansieht, wird die Bewegung gering, er sieht das Bleibende in der Erscheinung, und er giebt seine Bilder in einer Sphäre, wo das Spiel von Licht und Schatten keine bestimmende Rolle in der Bildrechnung mehr spielt. Hier setzt van Gogh ein, er realisiert das Licht als Element. Wie die weissen Rosen auf dem grünen Grund leuchten und Träger von Licht sind, das ist auch jenseits jedes Impressionismus, es ist, wie Cézanne, abstrakt, es giebt die Erscheinung, diese eine Seite der Erscheinung mit einer ganz kulminierten, gewaltsamen Kraft. Ebenso der „Junge mit der Mütze."* Neben dieser Leuchtkraft reiner Farben, die dem mächtig modellierten Kopf sein Leben verleihen, wirken Cézannes von elysisch gleichmässigem Licht umflossene Gestalten — das ist kein Werturteil — seltsam unirdisch und entrückt. Van Gogh ist dieser Erde näher.

Man kann die beiden wohl Romantiker nennen, wenn man die Bedeutung des Sentimentalischen, die dem Wort anhaftet, einmal weglässt. Beide wollen über jenen Grad von Realität, die mit dem späten Impressionismus etwas überhand nahm, hinaus in eine monumentalere, grössere Sphäre. In diesem Bestreben steht ihnen Gauguin nahe. Die Weltflucht, die allen Romantikern eigen ist, trieb ihn zu den Urvölkern, nachdem er es anfangs vergebens mit dem Archaismus versucht hatte. Sein bretonisches Mädchen ist bezeichnend für dieses Stadium seiner Entwicklung, die Reife zeigt erst die „Aita Parari", die in ihrer merkwürdigen Feinheit der Modellierung und der selbst für Gauguin überraschend schönen Harmonie der Farben schon von weitem aussieht wie das Geschöpf einer andren Welt, das sie innerlich ist.

Man sieht nach diesen Proben, wo die Höhe-

* Auch von diesem Gemälde besitzt der Cézanne-Sammler Mr. Pellerin eine andere, wie mir scheint, frühere Fassung, die als Farbe nicht so reich und als Grad der Realisierung nicht so reif ist.

* Das Bild existiert noch zweimal, eine Fassung im Folkwang Museum in Hagen i. W.

punkte der Rebersammlung liegen. Doch das Programm — wenn man einmal dieses papierene Wort anwenden darf — ist keine Fessel für diesen Sammler geworden. Es bleibt Platz darin für manches Andersartige, für einen sehr schönen Degas zum Beispiel; und für eine grosse Anzahl alter Bilder. So interessant es wäre, die Zusammenhänge aufzudecken zwischen dem in der Koloristik und dem Ausdruck an Cézanne gemahnenden „Petrus" von Goya und dem „Uhrmacher" Cézannes, zwischen Goyas meisterhaften „Spinnerinnen" und dem neunzehnten Jahrhundert, zwischen dem venezianischen Männerporträt und Manets Palette aus dem ersten Jahrzehnt seines Schaffens, zwischen Beyerens und Delacroix, zwischen dem Meisterwerk des Messkirchers und der Aktkunst unsrer Tage — der Raum, der diesem Bericht gesetzt ist, verbietet ein näheres Eingehen auf alle diese Fragen, und der Berichterstatter, der eine Vorstellung vom wahren Wesen dieser Sammlung geben will, musste sich beschränken auf das, was ihm hier den meisten Anregungswert zu enthalten schien. Diese Unvollständigkeit möge man mit dem Reichtum des Objektes entschuldigen.



FRANCISCO DE GOYA, KAMPFSCENE



WILHELM TRÜBNER, AMAZONENSCHLACHT. ZEICHNUNG, 1879.

WILHELM TRÜBNER

VON

LOVIS CORINTH



Es ist nichts schwerer als über einen grossen Künstler zu schreiben, welcher bereits die ganze Welt beschäftigt hat. Wilhelm Trübner ist vielleicht der meist beschriebene Maler Deutschlands; auch in „Kunst und Künstler" existieren bereits mehrere Aufsätze über ihn. Nun kommt der meinige hinzu.

Dennoch möchte ich es wagen, seine Entwicklung zu schildern, weil ich das Glück hatte mit ihm persönlich in Verkehr zu treten. Ich könnte mich fast rühmen, sein Schüler gewesen zu sein, wenn ein Verhältnis so genannt wird, dass der Ältere dem Jüngeren Ratschläge aus seinen reichen Erfahrungen freigebig mitteilt und diese von dem Jüngeren pietätvoll befolgt werden.

Sein Leben und seine Thaten beschreiben ist nicht allein eine Schilderung dieses einzigen hochbegabten Künstlers, sondern kraft seiner Wirkung auf die Umgebung und seiner Zusammengehörigkeit mit den Fachgenossen wird es schon die natürliche Folge sein auch zugleich einiges über das Erdenwallen des Münchener Künstlervölkchens zu äussern.

Als Trübner in München auftrat, war die Stadt wohl auf der höchsten Höhe ihrer berühmten Künstlerherrlichkeit unter den Städten Europas. In München gab es nicht nur die meisten Maler, sondern auch die besten. Die Akademie war nächst Paris die berühmteste in der ganzen Welt. Alle Landsmannschaften waren dort vertreten und so pilgerte ich auch 1880, als zweiundzwanzigjähriger Ostpreusse nach München, mit der Absicht mich in der Malerei möglichst zu vervollkommnen und was



WILHELM TRÜBNER, LIEBESPAAR 1873



WILHELM TRÜBNER, NONNE

Diez gewesen, das hiess noch mehr als ein Loefftzschüler sein, denn die Bilder von Diez waren so berühmt, dass sie das Merkzeichen Münchner Malerei wurden. Solange noch ein Maler im Atelier ein verschimmeltes Sattelzeug mit rostiger Kandare sein Eigen nannte, wurde der ganze Dreissigjährige Krieg mit Söldnern, Soldatenweibern und scheckigen Pferden mit Ramsnasen in unzähligen Arten von Bildern in die Welt gesetzt.

Zum Lobe Trübners sei gesagt, dass er derartige Machwerke nach der Schablone nicht verzapfte. Er verzichtete auf alles, was dem Publikum, auch seinen Kollegen, gefallen konnte. Seine Bilder zeichneten sich durch Tonschönheit und rein malerische Wirkung aus, auch ein ungeheurer Ernst sprach aus seinen Werken, was vorläufig den Beobachter zwang, sich ablehnend zu verhalten. Durch kein Renaissance-Kostüm etwa als Edelfräulein, — zu jener Zeit sehr beliebt, — oder, seit dem Auftreten von Defregger, als tyrolerisches „Mad'l" versuchte er für sich einzunehmen. Nein! Wie der Mensch leibte und lebte, mit dem gewöhnlichsten alltäglichsten Anzug oder den spiessbürgerlichsten Tuniken der weiblichen Mode verblüffte er. Seine Modelle zu den Bildern waren gewöhnliche Strassenerscheinungen, aber freilich durch sein angeborenes Empfinden für Ton und Farbe wurde sein Bild zu einem wahren Kunstwerk geadelt. Ich muss den vorigen Satz insofern berichtigen, als der Ausdruck „verblüffen" falsch und nicht ehrfürchtig genug von mir gewählt ist, ich sollte vielmehr sagen; sein künstlerischer Instinkt leitete ihn auf den richtigen Pfad. Uns ist er erst in der Zeit verständlich geworden, als wir an dem Franzosen Manet merken konnten, wie malerisch und geschmackvoll jenes Kostüm aus den siebenziger Jahren gewesen ist.

Beide sind kongenial, denn ich möchte behaupten, dass Trübner zu jener Zeit nichts von der Existenz eines Manet gewusst hat.

Seine Bilder sind entstanden, wie sie bei einem

Vernünftiges zu lernen. Der Kunstverein unter den Arkaden zeigte allwöchentlich alles, was München an Bildern schuf und es war Sitte für jeden jungen Studierenden dorthin an jedem Sonntag zu gehen, um das Neuste vom Neuen zu bewundern und zu beurteilen.

Wilhelm Trübner war einer der produktivsten und fleissigsten, fast jede Woche konnte man von ihm eine neue Schöpfung sehen — aber nur sehen — nicht bewundern. Ich wenigstens stand diesem Schaffen als Neuling ratlos gegenüber. Selbst meine Mitschüler hatten nur ein bedauerliches Lächeln für ihn übrig. Ich hatte das unerhörte Glück in der Loefftz-Schule aufgenommen zu sein, und da war man schon von vorn herein mehr wie irgendein anderer Mensch. Trübner war Schüler von



WILHELM TRÜBNER, ALTE FRAU 1875



WILHELM TRÜBNER WEIBLICHES BILDNIS

nicht besonders hoffähig war. Er trat von jeher stets als eine Individualität auf. Er schien auch ein zurückgezogenes Leben zu bevorzugen, was wohl in dem geselligen München schwer war. Dennoch fiel es mir auf, dass er immer mit seinen Lehrern sich gut gestellt hat; der alte fidele Diez hat ihn oft aufgefordert mit ihm eine Maass Bier zu trinken. Mit dem Österreicher, dem leidenschaftlichen Canon, war er gut Freund; ebenso mit Feuerbach, auch Schwind hat er gekannt, mithin alle die, welche von uns als vorbildlich angeehsen wurden. Dieses hat er alles in seinen „Personalien und Prinzipien*“ hübsch und interessant erzählt.

Dann war er mit Leibl in Verbindung getreten und arbeitete und lernte von ihm alles was dieser grosse Mann geben konnte. Mit ihm waren eine ganze Reihe strebsamer Jünglinge, welche Leibl als ihren Meister ansahen. Die Anerkennung dieser Mitschüler sollte erst unserer Zeit vorbehalten sein. Ich will gleich die stark gelobten Stilleben von Schuch hier erwähnen. Aber merkwürdig war es, Trübner ging als Einsamer seinen Weg, nichts Gemeinsames hatte er mit Leibl oder seinen Schulgenossen. Selbstverständlich hat er erlernt, was er lernen konnte und dem Leiblschen Vorbild ist wohl seine Tonschönheit, seine flächige Malerei und das Gegenständliche seiner Motive zu verdanken, denn aus diesem Grunde verliess ja Leibl das städtische Atelier, wo man jedes Modell in das gewünschte Kostüm hineinstellte, und zog auf das Land, wo er richtige Menschen darstellen konnte. Aber die absolute Eigenart Trübners ist so wichtig dass ich noch des öfteren darauf zurückkommen und sie rühmend hervorheben werde. Die Eigenartigkeit bewahren ist in einer Stadt wie München sehr schwer, da die meisten in jener Zeit danach hungerten zu sehen, welcher Trumpf grade an der Reihe war.

wahren Künstler entstehen sollen: aus dem Erleben seines Lebens. Was in sein Atelier kam, malte er: junge Mädchen, alte Männer und Weiber. Dann wird eine grosse deutsche Dogge sich in seinem Atelier geräkelt haben und dann war wohl auch ein Mohr da, dessen Kopf entweder mit Blumen oder bunten Draperien im Hintergrund öfters auftaucht, dazu kam noch ein Spiegel, denn für jede Epoche seines Lebens hat er ein Selbstporträt gemalt, gleich Rembrandt, so dass man schon nach diesen Bildern seine Biographie schreiben könnte.

Bald wurde er Einjähriger und da schilderte er das Verpönteste, was man dem Münchener Malergeschmack zumuten konnte: moderne Soldaten mit den krassesten Farben der Uniformen und als Manövergelände bevorzugte er schon damals das ganz gemeine Kartoffelfeld, welches zu jener Zeit noch

* Bruno Cassirer, Verlag.



WILHELM TRÜBNER, EINJÄHRIGER 1875



WILHELM TRÜBNER, SELBSTBILDNIS. 1878?
IM BESITZ DES KUNSTSALONS CASPARI, MÜNCHEN

So mag wohl die Zeit der achtziger Jahre gekommen sein; das heisst die Zeit der Plein-air-Malerei. Ich habe schon des öfteren in „Kunst und Künstler“ erwähnt, wie Bastien-Lepage durch seinen Bettler 1883 im Glaspalast eben einer der vielen Trümpfe war und auf das feierlichste gepriesen wurde.

Ganz München malte nun Plein-air, man fand im nahen Dachau ein Barbizon und manches Feld mit Kohlköpfen. Diese Gewächse wurden jetzt mit Vorliebe verwandt und es giebt aus jener Zeit wenige Werke als Freilichtbild, die nicht ein Kohlfeld aufzuweisen haben.

Aber nichts von alledem ist bei Trübner zu sehen; nur dass man vielleicht seine Kartoffelfelder etwas besser verstehen lernte. Er malte ruhig seine Werke im Atelier oder im Freien grade wie früher und wie er es stets gethan hatte. Er malt seine blaue Dogge, die ein wundervoll gemaltes Stilleben von Spitzen und weiblichen Kleidungsstücken am Rande des Wassers bewacht; zwischen den Weiden scheint wohl die Besitzerin jener Kleider ein Bad zu nehmen. Wohl auch zu jener Zeit entstand ein Werk, welches ich für sein bestes halten möche: „Der tote Christus“. Das Bild ist von einer bewunderungswürdigen Auffassung und in der Form der verkürzten Glieder meisterhaft.

Es liegt auf der Hand, dass man bei einem so schönen Werke, wie dieser „tote Christus“ ist, Vergleiche ziehen möchte mit den alten Meistern, welche Ähnliches schufen und man möchte wissen, ob es wohl ein Zufall war, dass Trübner auch in jenem Lande beheimatet war, wo unsere grossen Meister des deutschen Mittelalters geboren wurden und gelebt haben. Seine Geburtsstadt Heidelberg machte ihn zum engsten Landsmann des Alemannen Holbein und der beiden fränkischen grossen Maler Albrecht Dürer und Mathias Grünwald. Wenn ich überzeugt bin, dass in uns Modernen der strenge Ernst und der grosse Stil unseres grossen Meisters Albrecht Dürer kaum wieder aufleben wird, so liegt uns mehr die dramatische Kraft Mathias Grünwalds und Holbeins und wir können leicht verstehen, dass ein Teil Talent aus der schwäbischen Mutter Erde, auf dem Wege der Seelenwanderung, von den grossen Meistern in Trübner übergegangen ist. Vielleicht ist es doch nicht gleichgültig, welches Land uns geboren hat und dieses vielleicht hängt mit unserem Handeln und Thun enger zusammen als alle Schulweisheit sich träumen lässt. Ausser dem Christus hatte er mehrfache Kompositionen geschaffen, deren Motive er der Passion entnommen hat. Ausser diesen kirchlichen Motiven war das letzte und bedeutendste Bild, was ich vorläufig sah, aus der Gegenwart, denn ich war im Begriff nach Paris überzusiedeln — eine bayrische Wachparade, wie sie durch die Theatinerstrasse nach dem Marienplatz zog. Vorn zieht der städtische Janhagel im Takt der Musik voraus und hinten sieht man das Musikchor mit den früheren bayrischen Raupenhelmen anrücken.

Nachdem ich mehrere Jahre fern von München gelebt hatte, zog mich etwa 1892 die Sehnsucht wieder dorthin. Ich kam nicht mehr als Neuling zurück, wie vor zehn Jahren, ich hatte Bekannte über diese Zeit hinaus gewonnen und diese Verbindungen bewirkten, dass ich in dem vornehmsten Verein, in der Allotria, aufgenommen wurde. Ein Allotrianer war das, was zu meiner Akademiezeit ein Loefftz-Schüler war: ein von vorn herein höherstehendes Individuum, als die übrigen Mitkreaturen. Hier lernte ich nun Trübner persönlich kennen. Er war sehr einfach, eher reserviert als entgegen-



WILHELM TRÜBNER, POSTILLION



WILHELM TRÜBNER, LANDSCHAFT AM STARNBERGER SEE

kommend; es wurde uns der Verkehr geebnet durch einen gemeinsamen Freund, den wir hatten, durch den Maler Christian Baer aus Nürnberg. Die anderen murmelten viel von seinem Reichtum, der ihnen zu imponieren schien. An geistigem Besitze fühlten sich die Mitglieder ihm gegenüber weit überlegen, denn öfters hörte ich, dass es damit nicht so weit her wäre. Heute fällt mir mein verstorbener Freund Gustav Schwabenmaier ein, der grade in seinem Lieblingsspiel „Mühl fahre" vertieft war und gefragt wurde, wie es ihm ginge: körperlich und geistig. Prompt erwiderte er: „Körperlich gehts gut, und geistig thut man sich leicht mit euch."

Damals aber war man an der Gründung einer Sezession.

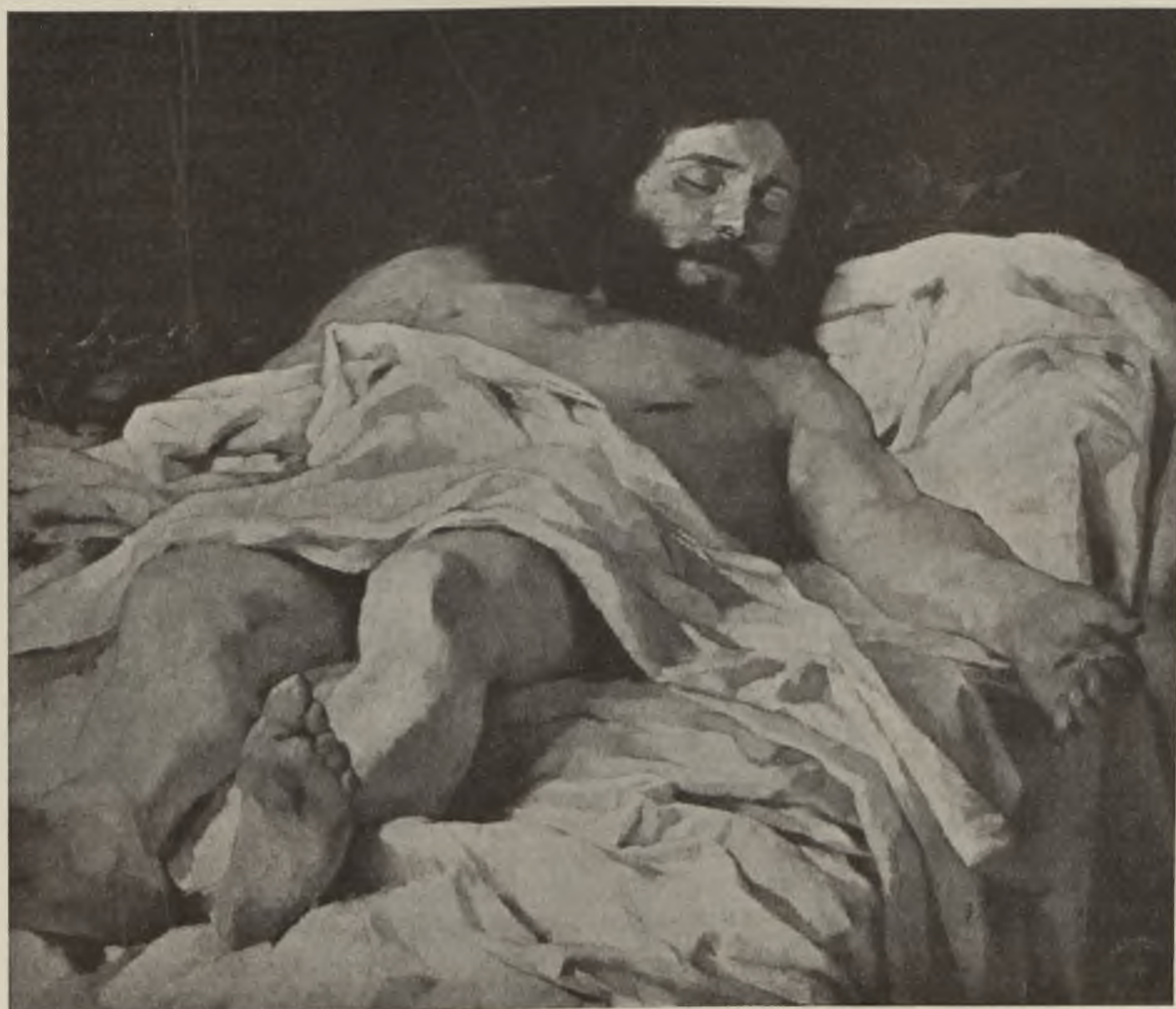
Die Mitglieder der Allotria wurden hauptsächlich für die Sezession rekrutiert. Die stärksten und längsten Freundschaften brachen in dem Parteizwist zusammen. Der Präsident der Allotria, Lenbach, wetterte als ein anderer Jupiter tonans auf die Revolutionären heftig herunter: sie hätten keine Hochachtung vor den alten Meistern, die jungen könnten nicht zeichnen, noch viel weniger malen. Für unsere Zeit, wo es ähnliche Auftritte giebt, ist es besonders lehrreich; heute möchte man fast in demselben Ton einen „Jungen" abkanzeln. Wie aber die Zeit nivelliert, wenn man bedenkt, dass diese Vorwürfe Lenbachs z. B. gegen einen Habermann gerichtet waren. Habermann ist für uns der Inbegriff eines vollkommenen alten Meisters. Der Abstand zwischen Habermann und Lenbach war zu jener Zeit ein gewaltiger und nun erst statt dieses Malers: „Max Liebermann" der leibhaftige Gottseibeiuns für Lenbach. So haben unsere geschätztesten Künstler nicht ohne Kampf gegeneinander ihr Ziel erreichen können. Er ist nirgends und niemals anders gewesen: Leonardo gegen Michel Angelo; in der Literatur Goethe gegen Kleist oder gegen die Erstlingsarbeiten Schillers, Friedrich der Grosse gegen Goethe usw.

Wenn sich das auch wohl nie ändern lässt, denn es ist gut mit Fanatismus andere Anschauungen zu bekämpfen, so lernen wir doch an diesen Beispielen weise zu werden: alles ist schon dagewesen und kein Baum wächst in den Himmel hinein.

Um auf die Allotria zurückzukommen: längst schon gefiel den Revolutionären nicht mehr das Zusammengehen und Ausstellen mit der Genossenschaft „Dem Spital" im Glaspalast. Es genügte ihnen nicht mehr der Präsident Stieler, lediglich eine gutwirkende Repräsentationsfigur mit ordengeschmücktem Frack und grossem Umhängebart.

Deshalb wählten sie Piglheim. Trübner that natürlich mit. Immer wieder empfand er seine Hintanstellung, auch selbst noch Geringeren an Talent gegenüber als unverdient und nicht am wenigsten verbitterte es ihn, dass es seine Kollegen und zum Teil grad seine falschen Freunde waren, die ihm im Angesicht schön thaten. Trotzdem er gewissermassen als Abschluss sein ganzes Lebenswerk im Kunstverein, der noch immer in seiner alten

Weise dominierte, zur Ausstellung brachte und mit Zuversicht glaubte, dass die Zeit so manches geebnet und verständlich gemacht hätte, wurde diese Ausstellung wieder eher ablehnend entgegengenommen als anerkennend, wie er wohl gehofft hatte. Noch einmal sahen wir da die Bilder, welche jetzt für teures Geld in die Hände klügerer Liebhaber übergegangen sind. Da sahen wir das Bildchen: „Eine junge Frau auf dem Kanapee", heute Eigentum der National-Galerie, und die prächtigsten Landschaften ebenfalls mit der Zeit in den Besitz der National-Galerie übergegangen. Der besprochene Christus, viele Selbstporträts aus seinen verschiedensten Lebensepochen, Kompositionen und sehr viele Bilder. Aus seinem Missvergnügen gewannen wir ihn zum Mitglied für eine freie Vereinigung, als wir uns von der eben gegründeten Sezession emanzipierten. „Wir", das waren: Eckmann, Slevogt, Olde, der jetzige Direktor der Akademie in Kassel, Strathmann, Thomas Theodor Heine und einige andere noch. Eckmann wollte, was heute überall üblich ist, das System der Gruppenausstellungen so, dass jeder zur Geltung kommen sollte. Wenn ich mir heute überlege, so waren wir alle recht unzufrieden und hatten die beste Absicht das Schicksal zu korrigieren. Trübner war unser bedeutendstes Mitglied. Aus dieser Zeit verdanke ich ihm sehr viel. Er teilte mir seine Anschauungen auf das offenste mit, borgte mir aus seinem Kostümschatz Helme, oder was ich sonst brauchte. Das Beste aber war, von mir, von dem alle nicht einmal ein Bild geschenkt haben wollten, tauschte er einige Bilder ein und gab mir von den



WILHELM TRÜBNER, CHRISTUS 1874.



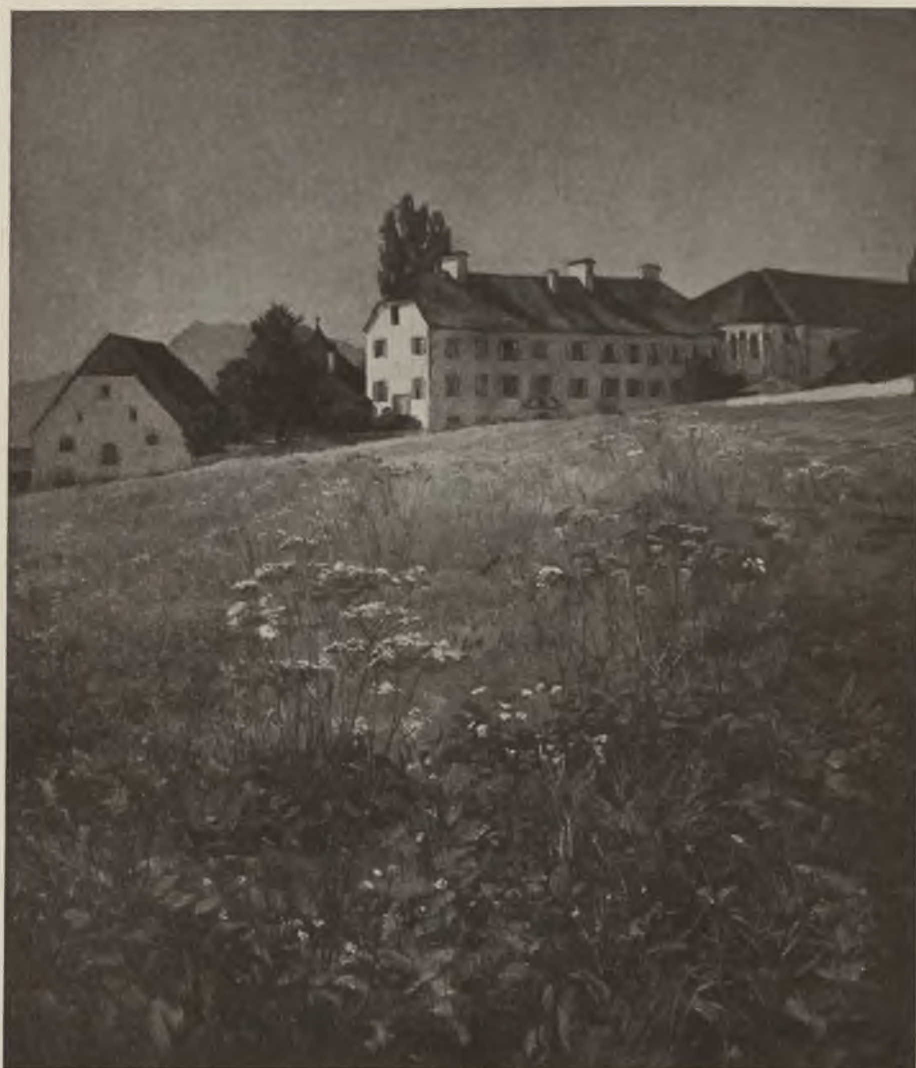
WILHELM TRÜBNER SEELANDSCHAFT

saftige „Trübnersche Grün" zum geflügelten Wort geworden. Aus weiter, weiter Ferne kennzeichnete sich schon ganz charakteristisch ein Trübnersches Bild. In dieser Zeit wurde er auch vielseitiger. Die figürlichen Motive aus der griechischen Mythologie mussten Platz machen für Figuren aus dem heutigen Leben, z. B. für sein Meisterwerk „Der Postillon" und für das Pferd.

Das Pferd hatte er mit all seiner starken Energie sich zu eigen gemacht. Wenn man diese Arbeiten oder Studien verfolgt, so ist es gradezu bewundernswürdig, mit welcher Energie er zupackte. Er arbeitet sozusagen systematisch, er fing zuerst mit den Köpfen der Pferde an, wovon ganze Reihen meisterhaft gemalt sind, dann mit den Vorderbeinen bis zu den Knien, endlich bewältigt er das ganze Pferd von den Ohren bis zur äussersten Schwanzspitze. Zuletzt setzte er den Reiter, meistenteils einen Fürsten, mit welchem er gerade in näherer Beziehung lebte, zum Beispiel seinen vielgeliebten Landesvater, hinauf. Er hat eine grosse Anzahl von Reiterporträts geschaffen. Dieselbe Energie, welche ich bei der Bezwingung des Pferdes schilderte, hatte er, wenn er eine figürliche Komposition überwand. Man muss schon sagen: „überwand". Ein Beispiel will ich anführen: es war „der gefesselte Prometheus", welcher von den Nereiden beweint wird. Zuerst entwarf er eine kleinere Skizze, dann schuf er noch drei von grösserem Format und zwar die Figuren mit dem grössten Ernst nach dem Modell gemalt, und zum Schluss endlich machte er sich dann an sein Bild mit lebensgrossen Figuren. Dieser Ernst ist lobenswert und nur so ist es zu verstehen, dass er durch seine hartnäckige Energie seine hohe Stellung in der Künstlerschaft erzwungen hat, und dass er es jetzt erreicht hat, dass er von all seinen Kollegen geachtet und hoch geehrt wird. Künstler, wie ich, welche sich seines Umganges erfreuen, be-

seinigen. Ein Mensch, der die allgemeine Abneigung vor seinen eigenen Werken kennt, weiss, wie aufmunternd dieser Tausch für mich gewesen ist. Trübners Atelier war auch eines der wenigen, die ich besuchen wollte, und das ich mir näher angesehen habe. Die Pracht von Lenbachs Atelier habe ich nur vom Hörensagen. Bei Trübner fand man auch wertvolle Bilder von Leibl, Thoma und Viktor Müller. Dieser Besitz zeigt schon sein Verständnis für gute Kunst. Sein Atelier hatte das Ansehen eines Museums. Gobelins, Fahnen, Rüstungen, waren da in Fülle, denn Trübner war zugleich ein Käufer und Liebhaber von Antiquitäten.

Es ist notwendig auf die zweite Epoche Trübners einzugehen. Als wir die freie Vereinigung gründeten, war Trübner grade in einer Entwicklung, welche ihn vollständig zur eigenen Individualität stempelte; wenn vorher in seinen jüngeren Jahren ein gewisser Einfluss, unter Vorbehalt, von Leibl zu bemerken war, so entwickelte er sich um ganz als er selbst und zwar war es eine Entwicklung im Pleinairismus. Aber keine Ähnlichkeit mit den französischen Vorbildern; seine Figuren stellte er in die volle Sonne und versuchte sie farbig ganz in seiner eigensten Art wiederzugeben. In seinen Landschaften: Ansichten vom Starnberger See, war das



WILHELM TRÜBNER, KLOSTER AUF DER FRAUENINSEL IN CHIEMSEE. 1891

wundern seine Gutmütigkeit, welche doch gewürzt wird durch eine Zusetzung von scharfer Ironie. Seine Gestalt hat in den letzen Jahren an Rundung bedeutend zugenommen, früher rühmte er, dass seine Gestalt in einer echten schlanken Ritterrüstung Raum hatte, jetzt erwidert er, auf seine Rundung aufmerksam gemacht: Er wäre da am dicksten, wo er früher am dünnsten war." Seine hellen blauen Augen mit kleinen schwarzen Pupillen sehen scharf jeden Gegenstand aufs Malen hin an. Die braunen Haare wachsen, trotz seiner sechziger Jahre, in üppiger Fülle und beschämen den Jüngsten, da heute die Glatze allerwärts modern geworden ist. Eine grade kräftige Nase ragt aus dem farbig roten Gesicht heraus, wie der Turm zu Damaskus.

Ich möchte nicht in die Manier eines Vasari verfallen und allerlei Aussprüche oder von seinem Thun Erzählungen weiter verbreiten. Mir liegt nur daran zu zeigen, dass wir in unserer deutschen Kunst einen Mann haben, der alles Ruhmes würdig ist. Sobald ich auf dies Thema „Deutsche Kunst" komme, führe ich stets an, dass wir in Trübner eine Säule haben, an der sich deutsche Künstler stützen können.

In München gab es vor einem Jahre etwa eine antifranzösische Strömung. Ich will nicht annehmen, dass jene Gegnerschaft aus Patriotismus hervorgegangen ist, sondern vielmehr zu einem guten Teil zugunsten des eigenen Ichs gemacht worden ist. Durch diese Proteste können nur Schwächlinge in der Kunst gewinnen. Wir sollen die Wahrheit eingestehen: dass wir viel aus der französischen Malerei zu lernen haben und dass diese vielleicht noch beträchtliche Zeit unser Vorbild bleiben wird. Aber für das Talent ist keine sklavische Imitation vonnöten, sondern ein strenges Studium und die Erkenntnis, warum jene Ausländer das Übergewicht bekommen haben. Wenn das von allen erkannt ist, so bin ich überzeugt, dass wir uns bald rühmen können, in gleichem Werte deutsche Kunst zu zeigen.

Zwei Künstler sind für mich bereits spezifisch Deutsche, der eine ist Wilhelm Trübner und der andere ist Walter Leistikow; und so wird die Entwicklung immer weiter gedeihen zum Besten unseres deutschen Vaterlandes.



EINE LANDSCHAFTSROLLE DES SESSHU

VON

OTTO FISCHER

Die ostasiatische Kunst besitzt eine Form des Bildes, die uns Europäern fremd und bis heute noch so gut wie unbekannt ist. Es ist die Bildrolle. Während das Rollbild, das japanische Kakemono, das wir kennen, eigentlich nur eine Weise der Montierung und Aufbewahrung eines Bildes bedeutet, das in eine bestimmte und begrenzte Fläche komponiert und mit einem Blick zu überschauen ist, setzt dagegen die Bildrolle eine andere Art des Gestaltens ebensosehr voraus, wie sie eine andere Art der Betrachtung vom Beschauer verlangt. Hier erfüllt das Bild die endlose Länge eines horizontalen Streifens und es wird angeschaut, indem die Rolle auf den Fussboden gelegt und von Dienern zu beiden Seiten langsam ab- und wieder aufgewickelt wird. Das Bild also wird niemals als ein Ganzes in einen Blick gefasst, sondern es zieht unaufhörlich vor dem Betrachtenden vorüber, es entwickelt sich vor seinen Augen vom einen Ende zum andern, wie vor dem Fenster im fahrenden Eilzug der mannigfache Wechsel einer Landschaft sich abzurollen scheint. Es nähert sich demnach die Komposition der eines architektonischen Frieses, der ebenfalls eine successive, doch freilich entlangschreitende Betrachtung verlangt, mit dem wesentlichen Unterschied, dass es sich hier um ein schmückendes und monumentales Werk handeln würde, dort jedoch die reinste Form einer ganz und gar intimen Kunst schon in der Aufgabe gegeben ist. Diese Werke stehen aufbewahrt wie die Schriftrollen in der Bibliothek, sie werden angeschaut nur wenn der Besitzer sie zu sehen oder Freunden zu zeigen wünscht, sie suchen nicht den Geniessenden, sondern sie wollen von ihm aufgesucht sein und sie verlangen eine ungestörte Hingabe der Betrachtung. Dann aber ist hier die Form eines anschaulichen und zugleich in der Zeit sich entwickelnden Kunstwerks verwirklicht, wie wir Europäer es eigentlich nur im Spiel der Bühne kennen. Aus dieser Darstellungsform ist zum grossen Teil die ostasiatische Malerei herausgewachsen, an ihr hat sie Jahrhunderte durch vorzüglich sich entwickelt und es lässt sich nachweisen, dass speziell die Landschaftsmalerei in ihr entstanden und gross geworden ist.

Die Landschaftsrolle des Sesshu, die im Besitz des Fürsten Mori sich befindet, ist wohl das vorzüglichste Beispiel eines wirklich bedeutenden Werks dieser Gattung, das in Europa, sei es auch nur in einer originalgetreuen Wiedergabe, zugänglich ist. Sesshu ist unter den japanischen Meistern vielleicht der grösste. Er hat in der zweiten Hälfte des fünfzehnten

Anm. d. Red.: Da sich die Rolle von rechts nach links abwickelt, stehen die Teile hier in umgekehrter Reihenfolge, zwischen den Teilen, die auf Seite 465 abgebildet sind, fehlt ein Stück der Rolle.



Jahrhunderts jene Schule der Malerei, die in der klassischen Tuschekunst Chinas ihr Vorbild und in den Idealen der kontemplativen Zensekte den Sporn ihres Schaffens fand, zu ihrer höchsten Vollendung geführt. Ja, nicht mit Unrecht hat man ihn schon den grössten chinesischen Maler seines Jahrhunderts geheissen. Chinesisch scheint denn auch hier schon der Gegenstand der Darstellung, die romantische Landschaft eines viel gefeierten Gebirges, Bilder vielleicht von den klassischen Ufern des Hsiao und Hsiang oder vom Tong-ting-see, wo die berühmten Klöster und Einsiedeleien naturliebender Sekten liegen und wo die Pilger hinwandern, um in reinem Anschauen ihre Seele zu erquicken. So rollt sich denn hier ein steter Wechsel wunderbarer und überraschender Szenerien vor unseren Augen ab. Schroffe Klippen steigen auf, um deren Fuss sich ein schmaler Pfad windet, eine Ferne öffnet sich mit träumenden Wäldern und Gipfeln, die aus den Nebeln der Täler leicht und wie schwebend sich heben. Volle Kronen mächtiger Laubbäume breiten sich atmend gegeneinander und Tannengruppen spreizen ihre Äste über die abstürzenden Felsen. Eine Schlucht öffnet sich, durch die ein munterer Bach uns entgegensprudelt, oder ein Seeufer mit wehendem Schilf, mit Stapelhäusern und beladenen schwankenden Schiffen in einer leichten Morgenbrise. In kühlen eingehegten Grotten sehen wir die Mönche sich versammeln, wir sehen die Wanderer, die zu einer fernen Pagode, zu einem Kloster, das in die Felsen sich genistet, zu einem Pavillon hoch über den Tälern versunken in die Tiefe der Schöpfung hinziehen, und wir fühlen wieder das tiefe Schweigen der Bergwelt, die schon





der Winter mit Schnee und Stille bedeckt. Es ist, als wären wir selber auf einer Wanderung, die immer neue glückliche Bilder uns brächte. Die feuchte Frische der herbstlichen und morgendlichen Thäler, der ausgebreiteten Seen und der rieselnden Bäche überkommt uns, ohne dass wir es wollen. Der tausendfache Reichtum der ineinander geschichteten Bildungen von Felsen, Gewächsen und Wasser und menschlichen Werken, und wieder die grenzenlose Erhabenheit der ausgebreiteten Tiefe erfüllt uns mit den Schauern einer ehrfürchtigen Hingabe. Alles ist frisch und lebendig, alles atmend bewegt, alles tief und einfach.

Diese quellende Fülle der Natur ist auf die papierene Rolle mit schwarzer Tusche ganz leicht und unaussprechlich sicher scheinbar nur hingedeutet. Es ist das reife Werk einer Kunst, die mit einem Hieb des Pinsels jede Erscheinung auf ihren kürzesten und suggestivsten Ausdruck zu bringen gelernt hat, und die doch keine nur skizzierende, nur andeutende Kunst ist, weil sie das Nötige ganz und vollkommen sagt, weil sie selbst, was sie nicht sagt, das Gefühl des Betrachters unweigerlich zu ergänzen nötigt. Sie schlägt nur ein paar Töne an, und eine ganze Welt scheint wiederzuklingen. Ihr genügen ein paar Andeutungen einer weichen Tönung, und der weisse Grund der Rolle verwandelt sich in die wallenden Nebel eines Tals, in feuchte schwebende Dünste und die ganze Sanftheit einer viel verhüllenden Herbst-Atmosphäre, aus der die Dinge emporzutauchen und in die sie wieder weich zu zerfliessen scheinen. Sie zieht wenige Uferlinien, die Silhouette eines Boots und ein paar Wellenstriche, dann nichts mehr und nach einer Pause oben, ganz





zart, die leisen Konturen ferner Gebirgsketten — und die Phantasie erblickt den blanken Spiegel eines mittäglichen Sees, den nahe ein zarter Wind bewegt und der in stillem Glanz und vollkommenem Frieden bis in eine weite Ferne ruhend sich erstreckt. Die Felsen sind mit eckigen gebrochenen Hieben umrissen und mit kräftig hingewischten Tönen in ihrer Lagerung und in der Schichtung ihrer Brüche bezeichnet. Die Bäume und Gewächse sind voll wunderbarer Lebendigkeit im Schwung ihres Wachstums, in dem kapriziösen und dennoch gesetzhaften Auseinander- und wieder Zueinanderspreizen ihrer Äste, in der Härte der Stämme, in der Beweglichkeit der Zweige, in der schwebsamen atmenden Fülle der geteilten und dennoch zusammen klingenden Laubgruppen, in dem stachligen abstehenden Charakter ihres Nadelwerks immer mit dem kürzesten Ausdruck weniger Pinselhiebe und Tuscheflecke hingeworfen. Die Bezeichnungskraft des Pinsels scheint unbeschränkt und für jedes Ding, für jeden Aspekt der Dinge eine neue zwingende Formel ganz von selber zu finden. Man möchte von Impressionismus reden, allein das Zufällige eines vorüberhuschenden Anblicks verschwindet zu sehr hinter der gefühlten Gesetzhaftigkeit dieser aufgebauten Landschaften. Man bewundert die atmosphärische Wahrheit und Tiefe, allein man bemerkt, dass ein wahrer durchgehaltener Bildraum dennoch nicht existiert und dass in der gesamten Darstellung die Wirkungen des Sonnenlichts vollkommen ignoriert zu sein scheinen. Man entdeckt schliesslich, dass hier eine malerisch freie und sehr bewegliche, sehr lebendige Kunst sich mit der grössten Virtuosität offenbar aller der Mittel und Formeln spielend be-



dient, die eine ältere und strengere Zeichnung durch Jahrhunderte ausgebildet, angehäuft, verfeinert und immer aufs neue bereichert hat. Es ist ein andeutendes Bezeichnen mit dem Pinsel, der in der Art des Hinsetzens von Strich und Ton analogisch die erfühlte Wesensqualität der Dinge ausdrücken und wirksam machen soll. Zugleich ist in der Fügung des Einzelnen zum Ganzen eine natürliche Beobachtung vom Zusammenhang der Dinge, die Absicht auf eine malerisch reiche und atmosphärisch anregende Bewegtheit der Erscheinung und endlich das Prinzip eines mannigfachen überraschenden Wechsels der Szenerien unverkennbar massgebend.

Offenbar ist nun für die Abfolge der Bilder ein ganz bestimmtes Gesetz der Komposition bestimmend, ein Gesetz der rhythmischen Gliederung, ein Gesetz von Übergang und Steigerung, von Spannung und Lösung, wie es ein musikalisches Kunstwerk, wie es etwa eine Symphonie durchwirkt. Man bemerkt dies am deutlichsten, wenn man die Rolle vom Ende nach dem Anfang zu abwickeln will: wie sehr jetzt das Einzelne seine Notwendigkeit verliert und wie der Zusammenhang des Ganzen unverständlich wird. Es ist ein freies Komponieren mit der Fülle innerer Naturanschauung, wie der Musiker mit Klängen und Harmonieen komponiert, doch immer nach einem durchwaltenden Gesetz des zeitlichen Ablaufs. Eine genaue Betrachtung findet eine regelmässige Gliederung. Das Ganze zerfällt in vier Hauptteile, von denen jeder wieder in zwei Unterteile gegliedert scheint. So ergibt sich das folgende Schema der Komposition: I. Bäume, eine Felsengruppe, Ausklang in die Ferne. Wieder Bäume, wieder eine Felsengruppe, Bergtal und Bach, eine Platte mit Tannen, Ufergebäude, Schiffe und See, Ausklang ins Leere. II. Ufergrotten, eine Felsengruppe, Ausklang. Pagode und Fels, eine Platte mit Tannen, Felsengruppen mit Pavillons, Talblick und Ausklang, III. Ufer eines Sees, Gebäudegruppen, Flussrand und Ausklang. Brücke, Felsenweg, ein Grottenplatz mit Menschen, höhere Pfade, Ausklang. IV. Winternebel, Tannen, eine kahle Mauer mit Gebäuden darüber, Schneehöhen. Eine Platte mit Tannen, eine kahle Mauer mit Gebäuden darüber, Schneehöhen. Felswand und Bäume. Dann ein Absturz, plötzlich, und nichts mehr. Die Analogie der Abfolge in den ersten drei Teilen ist offenbar, und ebenso ihre innere Gliederung, indem jedesmal zuerst ein kurzes Thema angeschlagen wird, welchem dann ein breiter entwickeltes folgt. Ebenso ist die Art der Cäsuren eine anologe: innerhalb der Hauptteile ein Ausklingen des Angeschlagenen in die Ferne, zugleich aber im Vordergrund schon wieder das Anheben des neuen Themas — zwischen den Hauptteilen selber eine grössere Pause, wo das Einzelne in das allgemeine Gefühl von Atmosphäre und Fernblick versinkt, und so zugleich dem Auge nach der wechselnden Flucht der Erscheinungen eine kurze Ruhe vergönnt ist. Nach dem dritten Teil ist keine solche Pause, denn der vierte Teil selber erfüllt nach der reichen Fülle des Ganzen dieselbe Funktion der Beruhigung: hier ist alles breit hingelagert, Schnee, Nebel, Schlaf und tiefe Versunkenheit der ergreifende Eindruck. Auch dieser Teil ist wieder in zwei Abschnitte gegliedert, doch nicht durch einen ruhigen, sondern durch einen lebhaften Zwischenaccent, und die beiden Abschnitte sind ebensosehr gleich in ihrem Inhalt wie in ihrem formalen Wert. Der Schluss ist abrupt: erst ein Accent, dann ein plötzliches Abbrechen. Nach der Mannigfaltigkeit der Bilder ein tiefes erlösendes Schweigen das letzte, dann, unerwartet, das Ende. Dies ist die Komposition.

Der Künstler weckt mit den Bildern der Landschaft eine Folge von Gefühlen, wie sie der Musiker mit dem Auf- und Abschwellen der Töne wachruft. Welche Beherrschung der bildnerischen Mittel, welches Gefühl für die Tiefe der Natur, welche Hingabe an ihr inneres Leben und Weben, welche Höhe und Reinheit der Gesinnung ist notwendig, damit dies in einem Werke der Malerei möglich sei! Diesem Künstler ist die Kunst mehr als eine Darstellung des Wirklichen, sie ist ihm mehr als der Ausdruck zufälliger und vorübergehender Empfindungen. Er gibt die Natur atmend bewegt und ergreifend wie keiner, aber er gibt mehr als dies: er lässt etwas wie ihren Herzschlag spüren und ein geheimnisvolles innerstes Lebensgesetz ahnend erfühlen. Man fühlt, dies alles sei nur ein Gleichnis und diese Bilderwelt selber nur ein Instrument, durch das ein Tieferes zu uns redet.

Dies alles ist nicht des einen Sesshu Verdienst und Geheimnis. Es ist der Sinn, den die Kunst schon viele Jahrhunderte zuvor in China gewonnen hat. Es ist die Anschauung und es sind die Ausdrucksmittel der chinesischen Schwarzweisskunst, wie sie zur Zeit der Sung-Dynastie zur reinen Blüte sich entfaltet hat. Es ist die Gesinnung, welche die Religiosen und die Einsiedler der Dhyanalehre zuerst in China und dann auch in Japan gereift und gepflegt haben. Sesshu selber war schon als ganz junger Mensch ein Priester dieser Sekte, er hielt

sich drei Jahre durch in China auf und wurde vom Kaiser selber mit Achtung empfangen, seine Meisterwerke sind erst nach seiner Rückkehr nach Japan (1470 im Alter von 50 Jahren) entstanden, als er bereits betagt war und in seinem Orden hohes Ansehen genoss. Es ist wahrscheinlich, dass ein Werk wie unsere Rolle nicht allein wie ein Bild um der Schönheit und Vollendung des Bildes willen gemalt worden ist, sondern dass sie zugleich einen tieferen religiösen Sinn gleichnishaft und den Eingeweihten verständlich aussprechen sollte. Erst wenn wir ganz begriffen haben, dass für diese Buddhisten die Natur das Spiegelbild eines inneren Erlebens bedeutet, und diese Bedeutung im Bilde zu erfassen anfangen, erst dann dürfen wir glauben, dem wahren Verständnis dieser Kunst näher gekommen zu sein. Dann wird die Betrachtung eines solchen Werks zu einem Akt der Erbauung und der Vertiefung, zu einem Schritt auf dem Wege der Reinigung und zur Erlösung, wie sie es für die Menschen war, für welche diese Bilder entstanden sind. Dann erscheint uns auch das Einzelne nicht mehr als ein Zufälliges, und es erscheint uns sinnvoll, wie im ersten Teil das Mönchs-und Klosterthema leise angeschlagen wird, wie es im zweiten und dritten eine immer grössere Rolle spielt und wie es im letzten anscheinend verschwunden ist, eingeschlungen wie alles andere kleine Leben in das tiefe Geheimnis einer grossen schlafenden Welt.





ALTE GRABMALE VOM SCHMELZER FRIEDHOF IN WIEN

DER SCHMELZER FRIEDHOF

VON

ALEXANDER KURZ

Das war so hübsch in der alten Zeit, man hatte die lieben Toten so dicht bei sich, die Denksteine zierten die Kirche, in der man getauft war, wo man mit der „Scheinpflugin" oder sonst einem Bürgertöchterlein vor den Altar getreten war. Und Sonntags nach dem Hochamt konnte man in aller Ruh die zierlich gemeisselten Steine betrachten, die vom Ahn sprachen, der von Böhmen oder sonst woher eingewandert und mit Hobel oder Nadel als emsiger Mann Haus und Wohlstand sich erwarb. Es war dem Handwerksmann Erbauung und Stolz.

Das sollte anders werden, wie vieles im Land. Sass da ein Herr auf den Thron, der schon unter seiner seligen Mutter Regierung alles gern so gerichtet, wie es die Neunmalweisen als zuträglich für den Staat und seine Unterthanen herausgefunden hatten. Da war nichts alt und ehrwürdig genug, dass es damit schon ein Recht auf Weiterbestehen gehabt hätte. So zeigte sich auch der alte Brauch, die Toten hübsch bei sich zu haben, als nachteilig für die Gesundheit, und eine Zeit, die auf alte Gewohnheiten des Lebenden, altes Recht und Unrecht, kein Bedacht nahm, die machte mit den Toten vollends kurzen Prozess.

Mit den „schönen Leichen", auf die der Wiener damals wie heute, ein gutes Stück Geld verwendet, wars vorbei. Und die Friedhöfe kamen hinaus, weit vor die Wälle, die man einst zu Türken- und Kurutzenabwehr erbaut hatte, weit hinaus, wo der Weg den Eingesessenen eine Reise dünkte.

Doch in dem Donauland, wo die Sonne schon kräftiger herabbrennt, als im deutschen Norden, da mochte auch eine so nützliche und nüchterne Einrichtung wie die neuen Friedhöfe bald ein schöneres Bild gewähren.

Die neuen Wohnungen der Toten vor Hundsturm, bei St. Marx und bei der Lerchenfelderlinie wurden herrliche Gärten.

Von diesem letzten will ich heute sprechen. Es ist der Friedhof auf der Schmelz.

Die Schmelz ist ein weit ausgedehntes, unbepflanztes Feld, das hauptsächlich den Truppen als Übungs- und Paradeplatz dient. Es ist heute von den Häuserwällen der äusseren Bezirke rings eingegrenzt und ein beliebter Sammelplatz der dunklen Existenzen. Wo diese Wüste sich in die Häuser einkeilt, in dem Eckchen liegt der Friedhof.

Wie das Wattenmeer die bröckelnden Inseln bespült und nicht ruht, bis es das letzte Stück des Erdreichs verschlungen hat, so dulden unsere grossen Städte in sich kein unbebautes Land. Jetzt ist die Reihe an der Schmelz und um die wäre es kein grosser Schaden; aber den Regulierungsarbeiten und Strassenzügen fällt auch die Unberührtheit unseres

Friedhofes zum Opfer. Ein Teil von ihm wird verschwinden.

Mag sein, dass es der hochweise Magistrat auch anders gekonnt. Aber es ist schon unsere Wiener Spezialität mit der einen Hand doppelt zu nehmen, was man mit der anderen Hand gegeben hat. Während schweres Geld der Schaffung eines Wald- und Wiesengürtels dienen soll, ist man andererseits darauf erpicht, alle alten Bäume, die man nur finden kann, mit Stumpf und Stiel auszurotten. Eine Zeit, die barbarisch die alten Wohnstätten vergangener Geschlechter wegräumt, um ihren eintönigen Talmipalästen Platz zu schaffen, eine Zeit, deren Ideal es ist, alle Stätten europäischer Menschheit gleich zu machen, wie ihre Bewohner, die wird ihren Jugernautkarren auch bedenkenlos über einen Friedhof hinwegzerren, der ihr nicht mehr ist als ein verwildertes Gestrüpp mit ein paar verwitterten Steinen.

Wir betreten dieses dem Untergang geweihte Stückchen Alt-Wiens. Ein schlichtes Gittertor, eine niedere Einsegnungshalle, deren massvolle Formen nicht einmal die schreiende Last aufgeklebter Plakate erdrücken kann. Dann sind wir mitten drin, in diesem alten Garten. Kein moderner Friedhof mit der unübersehbaren Reihe seiner Steine und Kreuze, nicht der hochberühmte campo santo einer italienischen Stadt. Unser Friedhof ist klein und mag mit dem ersten nicht an Ausdehnung, mit dem andern nicht an Prunk der Grüfte und der Kostbarkeit des verwendeten Materials wetteifern. Ein einziger Weg, an dessen Anfang ein hölzernen Heiland Leid und Erlösung zugleich kündet, geleitet hindurch. Zwischen den Steinen wächst hoch das Gras, gleich wie auf dem ungleich berühmteren Friedhof an der Cestiuspyramide in Rom. Zwischen den dichten Hecken stehen die Grabmäler, die Zweige umschlingen sie. Das Menschenwerk, zerbröckelnd und alt, und die Natur fortwachsend und immer jung, durchdringen sich und werden zu einem unlöslichen Bild. Wer weiss heute, wer die einzelnen Steine gemeisselt? Auch sie modern schon längst. Kein Künstler hat den Plan entworfen, niemand die einzelnen Denkmäler genau geprüft, ob sie auch gut und trefflich sich in den Rahmen fügen.



ALTES GRABMAL VOM SCHMELZER FRIEDHOF IN WIEN



ALTE GRABFIGUR VOM SCHMELZER FRIEDHOF IN WIEN

Wir wollen heute solche Anlagen mit Plan und Überlegung schaffen und doch bleibt der Zweifel ob wir dem naiven Werden etwas Gleiches werden an die Seite setzen können.

Auch der Schmelzer Friedhof hat einst seine Glanzzeiten gehabt, wenn man das von einem Ort menschlicher Ruhe sagen darf.

Das war um den Anfang des neunzehnten Jahrhunderts, zur Zeit als Grillparzer noch jugendfroh den Aktenstaub und das Raunzen abwehrte. Das Wien, das Waldmüller gemalt, das die Geburt der Lannerschen Walzer erlebt, im Paradeisgartel promeniert hatte, das Wien trug man am Schmelzer Friedhof zu Grabe, mit einem Grablied, das dem schärfer Aufhorchenden klang wie ein verklingender Walzer.

Seit der Zeit des „tanzenden Kongresses“ war

Österreich unter dem Zauber einer weislichen Regierung in tiefen politischen Schlaf gesunken und der Prinz, der es erweckte, hatte nichts fürstliches an sich. Da war unweit des stillen Parks Gewaltiges vor sich gegangen, in der „Bachhendelstadt". Die Weber des Schottengrundes waren von Maschinen verdrängt, elendes Arbeitervolk trieb seine Wohnungen bis hinaus, wo die alten Bürger den festen Schlaf schliefen. Die Arbeiter nun und die unruhige Jugend der Aula weckten Dornröschen wach.

Aber es war kein Kuss, es waren Gewehrsalven und das Pflaster färbte sich rot. Da flog eine Fahne an dem alten Stefansturm empor und die Fahne war schwarz-rot-gold. Die aber um diese Fahne gefallen waren, die trug ein endloser Zug hinaus zum Schmelzer Friedhof. Und ein Pfarrer, ein Pastor und ein alter Rabbiner gingen einträchtig hinter den Särgen und das Volk weinte um seine Helden.

Und dann war ein Sommer, der das Getreide reift und die Hoffnungen schwellt. Aber die Hoffnungen erstarben. Und im Herbst war ein Kaiser, der seine eigene Hauptstadt belagerte. Viel Kriegsvolk aus dem Osten, die berüchtigten Serezaner Grenzer stürmten zuerst gegen die sonst stille Mauer des Schmelzer Friedhofes. Die Bürger aber wehrten dahinter die eigene Stadt.

Mit dem alten Kirchhof fallen die Erinnerungen.

Man zerrt die Gebeine ans Licht und es scheint fast, als ob die alten Schädel lachen, als hätte Nestroy, der unübertreffliche, soeben einen Hauptspass gemacht.

Draussen aber steht, schreiend und bunt, das unvermeidliche Kinotheater und der Ausrufer verkündet der drängenden Jugend ein grauenvolles Programm.



ANSICHT VOM SCHMELZER FRIEDHOF IN WIEN



EMIL PREETORIUS, ZEICHNUNG

EMIL PREETORIUS
VON
WILHELM HAUSENSTEIN

Es giebt Künstler, die man auch aus ihren unveröffentlichten lettres à une amie kennen lernen sollte. Ihr öffentliches Kunstwerk ist im Sinn einer vergangenen oder gegenwärtigen oder auch einer zukünftigen Konvention für die Allgemeinheit neutralisiert. Das Persönliche ist da aufgehoben und es bleibt eine ausgleichende Formel zurück. In dem wertvollen Drang zur Nivellierung der Form liegen die Voraussetzungen für das wertvolle Gesetz der öffentlichen Wirkung. Keine öffentliche Wirkung ist ohne eine stilistische Kollektivformel möglich — wie keine Kultur gesellschaftlichen Umgangs ohne die eingelebte .Zivilisation der Konventionen möglich ist. Das beste Beispiel giebt das Rokoko. Und gerade das Rokoko giebt auch ein Beispiel dafür, dass sich Persönliches hinter der Welt kollektivierter Sitten und Kunstformeln mit fein reduziertem Selbstbewusstsein behauptete. Die Skizzen des Moreau-le-jeune sind sehr subjektive Impressionen. Sein öffentliches graphisches Werk hat die ganze reizende Unpersönlichkeit der Zeitkultur. Gabriel de Saint-Aubin lebte Eindrücken von fanatisch persönlicher Energie. Aber wollte er Dinge von öffentlicher Wirkung geben, dann kehrte er Individuelles und Momentanes unterdrückend in die Konventionen des style Louis quinze und des style Louis seize zurück. Das that er am zuverlässigsten, wo er Bücher illustrierte. Bücher sind Kollektivwesen par excellence. Sie fordern einen Stil von integrierender Anonymität, von strenger Allgemeingültigkeit der formalen Wirkung. Auch Lautrec war sehr verschieden, wenn er Plakate, wenn er Mappenlithographien und wenn er Handblätter zeichnete. Seine Kunst ist eine Leiter von Formalwirkungen, die von einer klassischen Unpersönlichkeit bis zur gespitztesten subjektiven Augenblickslaune geht.

Nicht dass Preetorius fordern wollte, man solle ihn materiell für einen neuen Toulouse oder Saint-Aubin nehmen. Es handelt sich um eine Analogie des Stilbewusstseins, nicht um eine positive Stilidentität. Innerhalb einer ähnlich gestimmten Stoffwelt hat Preetorius eine ähnliche Doppelheit des Ausdrucks. Seine öffentliche Kunst gilt der Bildung einer möglichst allgemeinen Konvention formaler Wirkungen. Da wird ihm das Künstlerische zu einer Angelegenheit eines neutralen und damit verbindenden gesellschaftlichen Taktes. Die Form sucht objektive, fertige Wirkung. Kurven und Flächen accentuieren wie gesellschaftliche Wesen ihre formale Tadellosigkeit. Sie haben die ausgeputzte Politur der formalen Korrektheit. Preetorius ordnet einen Typensatz nach Gesichtspunkten, die eine möglichst aus-

gedehnte Allgemeingültigkeit der Satzbildwirkung verbürgen. Er kultiviert die feine gesellschaftliche, die sehr aristokratische Pedanterie des Symmetrischen. Er ordnet Inserate — etwas wider den Geist individualistischer Konkurrenzreklame — nach Motiven einer möglichst kollektiven, möglichst organisierten Allgemeinwirkung der Reklameseite. Es kommt ihm vor, dass er dabei an die objektivste, fertigste Arabeske eines Ingres oder eines Degas denkt. Seine Buchillustrationen sind in ihrer Initiative natürlich persönlich. Aber das ist das Gleichgültigste daran. Sie suchen eine objektive Wirkung. In der gezogenen Führung des zeichnerischen Schnörkels, in der Deckung einer Fläche mit gleichmässig, glatt und peinlich ausgebreitetem Schwarz, in der typographischen Empfindsamkeit illustrativer Seiten, in ihrer leckeren Kalligraphie und ihrem preziös höflichen Sentiment liegt Anspruch auf einen überpersönlichen Formalismus. Aber kollektivierter Stil entsteht nicht rein aus sich. Er ist wohl etwas Umgrenztes; aber er ist mit einer Welt privatester Empfindungen des Menschen und des Künstlers verknüpft. Die Dokumente dieser subjektiveren Welt sind die lithographierten Mappenblätter und die Handzeichnungen. Sie haben noch das Beunruhigende, dass man der Öffentlichkeit nicht leicht bekennt, das Ungesichtete, das künstlerisch aufregt, das Unreservierte, Ungesellschaftliche — im Gegensatz zu Dingen von stärker objektivierter Form, die künstlerisch kühlen. Diese persönlichen Dinge springen uns jählings an wie die Reize einer pikant formulierten Frau. — Sie haben die noch ungelöste Erotik, die mit feiner Schamlosigkeit, mit langhinfliessender Laszivität oder mit schnellenden pizzicati das augenblicklichste, unmittelbarste und persönlichste Gefühl fasziniert. Allein wie bei den petits maîtres des Rokoko bleibt die entspannte Empfindung dann mit einer Ausdauer bei den Publikationsaufgaben des Illustrators, die dem sprichwörtlichen Fleiss der alten Kupferstecher ähnlich ist. Dann entstehen Stunde um Stunde die Illustrationen mit ihren additionellen Formeln: Arbeiten, die den Fleiss der ruhig und bewusst gelösten öffentlichen Kunstaufgabe darstellen. Ob die Kraft des Künstlers zur Schaffung einer sehr weittragenden illustrativen Sitte geboren ist und wieweit sein individuelles Vermögen der Notwendigkeit eines objektiven Formalismus gewachsen ist, die ihn sein überaus feingebildeter, etwas zu intellektueller Geschmack empfinden lässt — dies ist eine andere Frage. Die allgemeine Bedeutung des Problems, das in Preetorius eine von vielen Verkörperungen fand, bleibt interessant. Es ist merkwürdig, dass solche Dialektik zwischen persönlichem und Offiziellem in Künstlern besteht. Es ist auch gewiss, dass die ins Persönliche gewandten Blätter des Künstlers die Logik ihres impressionistischen Stils und ihrer differenzierten Wirkung mit einer Kultur geniessen, die fein von dem sublimierten savoir vivre eines etwas konservativ gestimmten Lebens erzählt. Hier wird die Kunst zum Lebensakt — eine Funktion der Gesamtexistenz. Und wie es sich nun auch mit Stil und Stil verhalten mag: kann der Kunst etwas Besseres wiederfahren?



EMIL PREETORIUS, ZEICHNUNG

ANDREAS AUBERT †

EIN BRIEF VON

ALFRED LICHTWARK

Sehr geehrter Herr,

*hr Brief, der mir die Nachricht von Andreas Auberts Tode bringt, bewegt mich sehr. Ich vermag es mir gar nicht vorzustellen, dass ich nie wieder mit ihm vor den deutschen Meistern in der Kunsthalle stehen soll, denen seine Liebe gehörte. Er war — es mag 1891 oder 1892 gewesen sein — 'zu mir nach Hamburg gekommen, um die Bilder Runges zu sehen, den er nur als Schriftsteller gekannt hatte, und brachte mir Caspar David Friedrich, von dem ich nur die Heuernte und den Mondschein der Dresdener Galerie gesehen hatte, ohne daraus die Bedeutung des Meisters erfasst zu haben.*

Es war für uns die Zeit der ersten Entdeckungen oder Wiederentdeckungen in der deutschen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Die jüngere Generation hat keine Ahnung von der Wirrsal, aus der wir uns herauszuarbeiten hatten. War das etwas, oder war das nichts, was wir scheu und heimlich zu lieben begannen? Ich erinnere mich, dass ich mich vor Bildern wie den Bildnissen Oldachs oder Mildes, die mir gefielen, obwohl manche Kenner und Künstler, auf deren Urteil ich gab, die Achseln zuckten, ganz mechanisch gefragt habe: wäre das holländisch und siebzehntes Jahrhundert, würden wir es nicht ausgezeichnet finden?

Wer solch eine Zeit (oder gerade diese Zeit) nicht durchgemacht hat, kann sich keine Vorstellung davon machen, wie das plötzliche Auftauchen Auberts auf mich wirkte. Er kannte die Franzosen so gut wie die, die über alles Deutsche zu lächeln pflegten, kannte sie besser als die meisten, und nahm das Deutsche so ernst wie das Französische und liebte es fast noch mehr. Aubert war der erste vom Typus der skandinavischen Forscher, der mir begegnete. Sie waren damals weiter als wir, denn sie hatten sich schon wieder durchgerungen zur Erkenntnis ihrer eigenen Kunst und liebten sie wieder, ohne sie mit französischen Namen zu nennen. Einer nach dem andern, Emil Hannover, Karl Madson, Pietro Krohn hat mir nachher die Herzstärkung seiner Teilnahme an den Werken der deutschen Künstler gebracht, lange Zeit ehe in Deutschland eine neue Generation die Mitarbeit übernahm. Aubert fühlte ich mich ganz besonders verpflichtet, weil er der erste war.

Wir haben diesen Skandinaven weit mehr als Zustimmung und Aufmunterung zu danken. Bernt Grönvold, der Maler, hat uns Meister wie Wasmann und die beiden Rohden wieder entdeckt, Aubert hat in seinem grossen Werk über J. C. Dahl und dem schönen, gedrungenen Buch über Runge und dem krönenden Werk seines Lebens, der Arbeit über Caspar David Friedrich ein fruchtbares Stück Pionierarbeit für uns geleistet. Sein Dahl ist leider nicht übersetzt worden und daher zu wenig bekannt. Sein Friedrich steckt noch im Manuskript. Es ist ein Kummer für seine Freunde, denken zu müssen, dass er den Erfolg dieses Buches nicht erlebt hat. Das Schicksal ist ihm sehr viel schuldig geblieben, dass es ihm dies letzte Glück versagt hat.

Was Aubert für Norwegen bedeutet hat, vermögen wir nicht abzuschätzen. Sein Buch über J. C. Dahl, eins der gründlichsten und liebenswertesten Werke über neuere Kunst, wird in dem Schrifttum seines Volkes einen Ehrenplatz behaupten, und die Nationalgalerie in Christiana verdankt seinem Aufenthalt in Dresden eine Anzahl der vornehmsten Arbeiten Dahls. Was er für Deutschland bedeutet, wird erst klar werden, wenn sein Buch über Caspar David Friedrich erscheint, als dessen Wiederentdecker wir ihn ansehen dürfen.

Seine persönlichen Freunde in Deutschland, zu denen von der ersten Stunde an auch Woldemar von Seidlitz gehörte, trauern um den reinen und edlen Menschen mit seiner lieben und verehrten Frau, die so ruhig und an sich haltend neben ihm stand, und von der wir doch durch ihn wussten, dass sie ihm Freund, Mitarbeiter und Mitstreiter war.

Ihr sehr ergebener

Lichtwark.

WIE DER JAPANER ZEICHNEN LERNT

MITGETEILT VON

PAUL HENNIG

Die japanische Kunst, der wir Europäer ungemein nützliche Anregungen verdanken, ist heute den meisten Fachleuten in ihrer Technik noch so gut wie unbekannt. Durch das „Art Journal" erfuhren wir nun vor kurzem von Sir F. T. Piggot, der jahrelang in Japan lebte, mancherlei Einzelheiten aus den japanischen Künstlerwerkstätten und Mitteilungen über die eigenartige Lehrmethode, mit der die japanischen Zeichenlehrer ihre Schüler zu den viel bewunderten Geschicklichkeiten anleiten.

Wir haben immer gestaunt, wie der japanische Künstler imstande ist, schnelle Bewegungen festzuhalten und ihn um seinen eminenten Gesichtssinn beneidet. Die anscheinend spielende Sicherheit, zum Beispiel wie er den Vogel im Fluge darstellt, schien uns immer auf eine impressionistische Schaffensweise schliessen zu lassen, wie auch auf ein bewundernswertes Gedächtnis im Festhalten des Gesehenen. Nunmehr erfahren wir, dass die überraschende scheinbare Unmittelbarkeit, das wie im Flug erhaschte Leben dieser Darstellungen durch eine mühsam erworbene Kunstfertigkeit in Wiedergabe der Einzelheiten erreicht ist. Es liegt ihr eine Lehrmethode zugrunde, die für europäische Begriffe auf den ersten Blick sogar etwas Pedantisches und Schematisches haben mag. Diese Kunstlehrmethode erinnert eigentlich stark an die Art, in der unsere Kinder das Schreiben erlernen, indem sie in ihren Heften viele Seiten mit Übungen der Grund- und Haarstriche anfüllen, um die ungelenke kleine Hand nach und nach zur Bildung von Buchstaben geschickt zu machen.

Eng aneinandergepresst kauern in Japan Lehrer und Schüler beisammen, in einer so unbequemen Stellung, dass man sich wundern muss, wie sie dabei zeichnen können. Der Lehrer benutzt weder Vorlagen noch Modelle, sondern trägt alles im Kopfe. Das erste, was gelehrt wird, ist die Darstellung eines fliegenden Sperlings. Der Schüler beginnt mit Übungen in der Handhabung des grossen Pinsels, der am unteren Ende haarscharf zugespitzt ist. Zahlreiche Papierblätter werden angefüllt, nicht etwa mit dem Umriss des Vogels, nein, seine einzelnen Teile werden unzählige Male geübt: zuerst der offene Schnabel mit einer feinen Linie in der Mitte, welche die Zunge darstellt, dann wird ebenso oft das Auge gezeichnet, dann das Augenlid. Erst nachdem diese Einzelheiten unzählige Male wiederholt sind, dürfen zum Beispiel Schnabel und Auge zusammen geübt werden. Der Pinsel wird dabei mit Wasser getränkt und die schwarze chinesische Tusche nur mit der feuchten Spitze von der Palette genommen. Der leichteste Druck schon macht den Pinsel sich krümmen und das Wichtigste der Anleitung ist, neben der Übung und der dadurch erreichten Gewandtheit die Haltung des Pinsels.

Den Kopf und den Körper des Vogels zu zeichnen, bedient man sich anderer Pinsel, die etwas dünner und in der Spitze weniger biegsam sind. Die Umrisslinien sind bereits fein angegeben, nun folgen breitere Striche zur Wiedergabe der Federn.

Das Geheimnis des Japaners ist die Pinselhaltung, wobei ein grosser Teil des Armes und der Hand steif gehalten wird. Mit leichten Muskelzusammenziehungen bewegen sich dann die zusammengepressten Finger in fast rhythmischer Gleichmässigkeit hin und her. Die Studien an Flügeln werden mit grosser Schnelligkeit ausgeführt und gerade diese Behendigkeit, die erst nach langer mühevoller Übung erreicht wird, ist das Hauptelement des Gelingens. Daher ist es auch kaum möglich für uns, japanische Zeichnungen zu „kopieren", sie können nur in der gleichen Arbeitsweise geschaffen werden und sind das Ergebnis dieser eigenartigen japanischen Zeichenmethode. Soweit der englische Bericht im Auszuge.

Zu Pinseln verwendet man Haare von Pferden, Hirschen, Hasen, Kaninchen, Mardern und anderen Tieren, Pinsel, die in runden Haltern von Bambusrohr gefasst sind. Die verschiedenen Malerschulen verwenden ihre besonderen Pinsel. Der Satz der Tosarin besteht nach Dr. Justus Brinckmann aus vierzehn rund gefassten Pinseln, deren grösste nicht viel über Zollänge und Bleistiftdicke haben. Auffallend sind kleinere, das Wesen der Schule schon verkündende, feine und ganz spitze Pinsel, alle aus starkem elastischen Haar, deren kleinster schwarzhaarig und so fein ist, dass man mit ihm Striche ziehen kann, die mit blossem Auge nicht sichtbar sind. Die dreiundzwanzig Pinsel des Satzes Kano-riu sind von grösserer Fülle des Haares, die spitzen Pinsel weniger fein und von geringerer Zahl, dagegen fallen die in Holz gefassten breiten, flachen Pinsel, fünf von verschiedener Grösse, als die Werkzeuge auf, mit deren Hilfe die Kano-Maler jene erstaunlichen Schwarz-Weiss-Bravourstücke auf das Papier werfen. Man verwendet ausschliesslich Wasserfarben, mit einer Lösung von Hausenblase angerieben.



UNSTAUSSTELLUNGEN

MÜNCHEN

Eine Ausstellung von Werken französischer Kunst des neunzehnten Jahrhunderts in der *Galerie Heinemann*, welche sich in würdiger Weise früheren zusammenfassenden Veranstaltungen anschloss, brachte bei der Schwierigkeit, mit etwa zweihundert Bildern mehr als einen nur oberflächlichen Eindruck zu geben, durch einige Hauptwerke von starker Bedeutung doch wenigstens die Linie der Entwicklung glücklich zur Geltung. Mehr von einer privaten Ausstellung zu verlangen wäre ungebührlich. Mit überraschender Gleichheit liess der Zufall, der diese Werke vereinigt hatte, das Entstehen und Erhalten der romantischen Empfindung, welche die Kunst mancher in ihrer Malerei sonst zu schroffen Gegensätzen gelangten Meister wie etwa Delacroix und Corot, hier verbinden, deutlich werden. Dadurch wurden für den gerne geleugneten Zusammenhang der französischen Malerei mit der gleichzeitigen Dichtung aufschlussreiche Parallelen gegeben. Die Grenzen dieses Einflusses mögen durch Isabeys energisches Schlachtenbild „der Angriff“ und Chassériaus „Venus Anadyomene“, die noch der Schule Ingres nahe steht, auf der anderen Seite durch Corots „englischen Garten in Fontainebleau“ und Monets Gartenbild bezeichnet sein. Man konnte vor einer grösseren Zahl von Werken der Fromentin und Decamps, Diaz und Monticelli, Dupré und Rousseau verfolgen, wie die Verfeinerung der malerischen Absichten der einzelnen Künstler doch nur einen bedingten Realismus aufkommen lässt, wie die Vervollkommnung der Luftbehandlung in der Landschaftsmalerei bei allen Grossen von Barbizon und Fontainebleau trotz allem das Streben auf eine lyrische Stimmungsharmonie grundsätzlich beibehält. Mächtig dröhnte hinein in diese weichen Klänge die gewaltige Symphonie einer ganz heroisch aufgefassten Landschaft mit Windmühlen von Daumier, die skizzenhaft behandelt, in breiten schwarzen, gelben und braunen Pinselhieben, welche sich in der Ferne als Feld und Hang mit Dorf und Hütten auflösen, die Entfernung von Georges Michel zu van Gogh mit einem Satz abmisst. Im Gegensatz zu den romantischen Elementen, unter denen einige der Genossen Daubignys, Boudin, Harpignies, Jongkind sehr gut vertreten waren, erreichte Courbet mit verschiedenen Landschaften und einem ausgezeichneten Akt die Höhe der Ausstellung. Die Zeit des Impressionismus, deren Meister vollzählig vereinigt waren, ohne in einem zusammenfassenden Begriff gewonnen werden zu können, wurde am besten von Monet („Am Strande von Trouville“) und besonders Sisley veranschaulicht, dessen Fluss bei



A. SISLEY, LOUVECIENNES
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

Louveciennes seine Übergangszeit zum energischen Ablehnen aller an Arrangement nur äusserlich erinnernden Landschaftsmotive, etwa von Anfang der siebziger Jahre an, trefflich repräsentierte. Durch Bilder wie die genannten Werke von Daumier, Courbet, Sisley, wozu man Diaz, Couture und einige Kabinetsstücke von Corot, Daubigny und ihrem Kreise rechnen muss, gewinnt sich diese Ausstellung in der Galerie Heinemann, eine vor allem für den Freund dieser Kunst zu würdigende intime Anregungsfähigkeit. Es ist eine geschickt zusammengestellte kleine Sammlung selbständiger Dokumente, kein planloses Anheften unpersönlicher Visitenkarten. U.-B.



CLAUDE MONET, AM STRANDE VON TROUVILLE
AUSGESTELLT IN DER GALERIE HEINEMANN, MÜNCHEN

STUTTGART

Im *Museum der bildenden Künste* ist schon seit Jahresfrist als Originalwerk von Leibl die Bildnisstudie einer alten Frau ausgestellt, eine mittelgute Schularbeit, deren schwammige Formengebung sofort stutzig machen müsste, die aber überdies weder Mayr, Sperl, Trübner noch irgendeinem andern Leiblkenner als Arbeit des Meisters bekannt ist. Nach der warnenden Publikation von Julius Mayr im Jahrgang VII dieser Zeitschrift ist die Bezeichnung dieses Bildes mit dem Namen Leibls doppelt unbegreiflich.

Sehr erfreulich ist, dass die Galerie nun endlich in den Besitz des wichtigsten Werkes von H. Pleuer gekommen ist, des grossen, 1887 entstandenen Bildes „im Atelier", dessen beinah grau in grau gehaltene Tonmalerei Einzelheiten hat, die an Leibl gemahnen, während im ganzen ein gewisser Mangel an letzter schöpferischer Geschlossenheit die Grenzen dieses grossen Talentes bezeichnet.

Im *„Württemberger Kunstgewerbehaus"* zeigte Bernhard Pankok die von ihm für Mozartaufführungen des Kgl. Hoftheaters entworfenen Kostüme und Skizzen.

Die Ausstellung einiger, trotz ihrer graphischen Gebundenheit, überaus frisch und lebendig erfasster Bildnisse Pankoks erweckt den Gedanken, man könnte vielleicht das dem Museum gehörige Porträt tauschen gegen das viel eindrucksvollere des trefflich charakterisierten Galeriedirektors Max Diez. Wie man berühmte Zeitgenossen ehrt, hat den Stuttgartern kürzlich A. Lichtwark gezeigt, indem er Pankok beauftragte, für die Hamburger Kunsthalle den Grafen Zeppelin zu malen.

Das Ende März eingeweihte *Kunstgebäude* zeigt die Vorzüge und Schwächen seines Baumeisters Th. Fischer in besonderem Maasse. Wenn man versucht, sich die mutmassliche äussere Erscheinung des Gebäudes an Hand des trefflichen Grundrisses von dem als Fest- und Ausstellungsraum gleich geeigneten Kuppelsaal aus vorzustellen, denkt man sich unwillkürlich rings um diesen herum symmetrisch angelegte, flach gedeckte Ausstellungsräume, die so niedrig sind, dass der Aufbau des Zentralraums auch nach aussen vollkommen klar bleibt. Die durch den länglichen Platz gegebenen Vorhöfe vermutet man offen oder durch Umbauten abgeschlossen, die wiederum gleichmässig niedrig sind und so auch ihrerseits dem Mittelbau seine beherrschende Wirkung lassen. Fischer aber hat allen möglichen materiellen und praktischen Zwangslagen zuliebe nach der einen Strassenseite steile Oberlichtlaternen, nach der anderen ein Pultdach mit vorgebauten Kammerfenstern anbringen müssen. Nach dem Schlossplatz zu steht sogar eine erhöhte Säulenvorhalle, deren Zweck zwar theoretisch ohne weiteres einleuchtet, da sie, direkt von vorn gesehen, den Platz gut abschliesst, den Hauptlinien des schönen Schlossbaus vorzüglich angepasst ist und mit der Kuppelsilhouette zusammen einen rhythmisch lebendigen, fast zierlich zu nennenden Gesamteindruck ergiebt, — die aber doch den Sinn der Bauanlage bedenklich verschleiert. Es ist da eine ornamental-dekorative Scheinfassade geschaffen, die allerdings mit schöner Selbstverständlichkeit auf dem so vielgestaltig umrahmten Schlossplatz steht, jedoch immer ein Flächenbild ist, das vorgeklebt scheint einer nach allen anderen Seiten plastisch durchgefühlten und körperlich wirkenden Baumasse. Beide Hauptansichten aber, die vom Marstall und die vom alten Schlosse aus, haben jede ihren Reiz und ihre Grösse; dass beide nur ein durchaus selbst-



STADTBAURAT BERG, JUBILÄUMSHALLE IN BRESLAU

ständiger, schöpferischer Geist erfinden konnte, hat das Stuttgarter Publikum leider nur zum allerkleinsten Teil begriffen.

Die erste grosse Ausstellung in Fischers Bau ist am 8. Mai durch den König eröffnet worden; sie enthält, neben einem sehr interessanten Franzosensaal, einige Glanzstücke von Liebermann und Slevogt, Kalckreuth und Roessler, während man Werke von Hofer und Barlach, Weisgerber und Freyhold, Auriet und Buris u. a. m. vergeblich sucht. Es fehlen ferner die zwei Begabtesten unter den jüngeren schwäbischen Künstlern, Bollmann und Pellegrini. Trotz der uneinheitlichen Art des Hängens ist das Niveau, einige Dutzend Bilder abgerechnet, erfreulich hoch.

Über die grossen Aufgaben, die mit dem neuen Kunsthaus zu erfüllen wären, wird noch zu reden sein.

BRESLAU

Breslau gehört dem Schicksal des Ostens; es wird dauernd überschwemmt von Einwandernden, die sich um das Brot beissen und noch keine Zeit freibekamen, sich den höheren Werten zuzukehren. Wer aus dem Tempo des Westens nach Breslau geriet, fand Beharrung und Gleichgültigkeit. Es giebt einige charaktervolle Backsteinbauten, deren frühesten dem vierzehnten Jahrhundert gehören; es giebt einige malerische Strassenverwinklungen. Das Innere der Kirchen bewahrte den Reichtum des Jesuitenbarocks; auch ganze Reihen von Profanbauten stehen als geduldige Zeugen der gegenreformatorischen Hochkonjunktur. Dann einige Spuren von Langhans und Schadow; alles übrige Regierungsbauten des neuen Reiches und Mauermeisterei. Nur zaghaft machten sich die Absichten der Gegenwart fühlbar, in der Kaiserbrücke, in einem Geschäftshaus von Poelzig und in einer Markthalle. Nun soll es plötzlich einen Umschwung geben; das Erinnerungsjahr wurde genutzt, um durch eine architektonische Anlage zu dokumentieren, dass Breslau zu neuem Leben erwacht sei. Man organisierte eine Ausstellung und baute als deren Zentrum eine Halle, die ein Triumph des Eisenbetons und zugleich ein Manifest des Masseninstinktes sein möchte. Zehntausend Menschen sollen elastisch umfangen und zu einer zuhörenden und zuschauenden Einheit gefasst werden. Solche Planung könnte verdächtig und unklug erscheinen. Verdächtig, weil sie vielleicht nur einen Rekordbruch, eine Übertrumpfung des Eiffelturms und der Pantheonkuppel beabsichtigt; unklug, weil die Zehntausend nur an ganz seltenen Tagen in die weit draussen vor der Stadt gelegene Halle strömen werden. Das riesige Bauwerk scheint der moralischen Berechtigung zu entbehren. Indessen, als die Gotik mit ihren revolutionierenden Konstruktionsprinzipien einsetzte, zeigte sich ein gleicher Drang zum Kolossalen, zur äussersten Nutzung der Möglichkeiten. Wir übersehen es heute meist, dass alle diese gotischen Kathedralen viel grösser waren, als das



STADTBAURAT BERG, JUBILÄUMSHALLE IN BRESLAU. DAS INNERE

Bedürfnis sie forderte. Es waren aber nicht nüchterne Zweckbauten, sondern dramatisch gesteigerte Apotheosen der Gottesidee, die von phantasievollen Künstlern, von Beauftragten der Gemeinde, aufgerichtet wurden. Es wird kein Zufall sein, dass, wie damals Stadtgemeinde und Spitzbogenkonstruktion, so gegenwärtig die sozial orientierte Volksmasse und die Eisenbetonarchitektur als Parallelen sich in die Entwicklung stellen. So angeschaut hat sich der Stadtbaurat Berg, einer unserer radikalsten Theoretiker des Städtebaues, durch die Halle der Zehntausend als ein Instrument des Zeitgeistes erwiesen. Darüber können dann die mannigfachen und offenbaren Fehler des Baues vergessen werden. Zu diesen Fehlern gehört die Störung der Hauptform durch den Kapellenkranz, der völlige Mangel an Plastik im Äusseren und die ungenügende Differenzierung der Möglichkeiten des Betons von denen der reinen Eisenkonstruktion.

Diesen spezifischen Themen des Betonbaus giebt das Ausstellungsgebäude des Professors Poelzig wesentlich klareren Ausdruck. Flächen und Massen treten in Wirkung; zugleich lässt sich an den Einzelformen, so zum Beispiel an den Halbsäulen des Unterbaues, nachweisen, wie erworbene Bauelemente nach den Erfordernissen der neuen Technik umgewandelt werden können. Die Ganzheit des Gebäudes weist etwas Antikisches, etwas Spartanisches, zugleich durch die vier Kuppeln etwas Festliches und ist doch ingenieurhaft. Die gleichen Tugenden bewährte Poelzig an einer achthundert Meter langen Pergola, die mit sechshundertfünfzig Betonsäulen ein Wasserbecken umspannt. Die Pergola wurde als eine halbe, erhöhte Ellipse disponiert; von ihrer Spitze giebt es einen freien (nur durch den Turm des davorgestellten Restaurationsgebäudes gestörten) Blick auf die Bergsche Halle. Von der Terrasse des Restaurationsgebäudes aus gesehen, fühlt man die Pergola als einen nervös perlenden Rhythmus.

Was die Gemälde, die tausenderlei Geräte aus Metall und Keramik, was die Waffen und Fahnen, kurz den Jubiläumsinhalt des Poelzigschen Ausstellungshauses betrifft, so liess sich, als ich Anfang Mai in Breslau war, nur soviel sehen, dass man viel Interessantes und Schönes erwarten darf. R. Breuer.

LEIPZIG

Die Leipziger Baufachausstellung. Was diese Ausstellung thun will, um ihr Programm zu erfüllen, um die Fortschritte auf allen Gebieten des Bauwesens zu belegen, bleibt abzuwarten. Am Tage der Eröffnung gab es in den Hallen ein einziges Gähnen; man fragte mit naiver Zuversicht: ob denn nun nicht endlich einmal die Torheit, unfertige Ausstellungen aufzuschliessen, ein Ende haben wird. So bleibt vorläufig nur die Gesamtanlage zu beurteilen. Sie ist völlig verfehlt. Die Leipziger Messe oder die Dresdener Vogelwiese haben Gevatter gestanden. Grausamer hat es sich selten gerächt, dass nicht Architekten, sondern akademisch betitelte Bauunternehmer die Planung und den Entwurf der Hauptgebäude zugewiesen bekamen. Gegen die Anlage der Dresdner Hygieneausstellung ist Leipzig ein Jena. Von den zwei Hauptachsen des Geländes hat man die eine, die von der Stadt aus direkt auf das Völkerschlachtdenkmal läuft, durch einen Musikpavillon totgebaut. Die andere, an deren Abschluss das von Kreis sehr tüchtig in Beton kopierte Pantheon steht, bekam überaus unruhige Wandungen, ein Gestopf kleiner und verwilderter Bauten. Das einzige beachtenswerte Bauwerk ist eine aus T-Trägern von den Architekten Taut und Hoffmann konstruierte Halle; von den Innenräumen (von den wenigen, die am Eröffnungstage fertig waren) wollen die der Werkbundleute genannt sein. Im übrigen scheint diese Ausstellung den Fremdling überzeugen zu wollen, dass Leipzig nicht in Kaffeesachsen liegt. Warum es notwendig war, eine Aus-

stellung für Wohnungshygiene sozusagen in Spiritus zu setzen, bleibt unerfindlich. R. Breuer.

BERLIN

Über die Ausstellung der *Berliner Sezession* werden wir im nächsten Heft berichten, — zu gleicher Zeit wird dann auch von der Ausstellung der Refüsierten und von einigen Erscheinungen der Berliner Kunstsalons zu sprechen sein, die zu den in der Sezession gezeigten Werken eine natürliche Beziehung haben.

❊

Für den Architekten Julius Habicht, der im Herbst des vergangenen Jahres im Alter von nur 39 Jahren plötzlich gestorben ist, fand im Lichthof des Berliner Kunstgewerbemuseums eine würdige, aufs sorgfältigste vorbereitete Gedächtnisausstellung statt. In zahlreichen Modellen und in ausgezeichneten photographischen Aufnahmen grossen Formats wurde die Frucht dieses kurzen, jählings abgebrochenen Lebens vorgeführt. In einer zehnjährigen Amtsthätigkeit für die Bauverwaltung der Reichsbank hat Habicht eine stattliche Anzahl von neuen Geschäftshäusern für die Filialanstalten dieses Instituts errichtet. In diesen Bauten zeigt er sich als ein intelligenter Schüler Messelschen Geistes, der sein angeborenes Organisationstalent dazu benützt hat, den schwerfälligen Verwaltungsapparat zu reformieren und sein Bauamt mit den künstlerischen Anschauungen seiner Zeit zu durchdringen. Die von Habicht im Verein mit einer Reihe junger Mitarbeiter ausgeführten Reichsbankbauten sind Kabinetstücke einer sehr gepflegten und überlegten Verhältniskunst, in denen das Gesetz der akademischen Lehre wieder Leben gewonnen hat. Mit feinem Takt und regem Kunstgefühl ist in jedem einzelnen Falle den lokalen Bautraditionen nachgespürt, um den Neubau in den Rahmen des gegebenen Stadt- und Landschaftsbildes einzupassen und auf diese Weise den Gefahren einer Schematisierung zu begegnen, die jeden verwaltungsmässig geleiteten Baubetrieb leicht bedrohen. Die Dokumente dieser edlen Arbeitsgesinnung, die in der Gedächtnisausstellung vereinigt waren, vertieften die hohe Meinung, die man von den Qualitäten dieses Architekten schon gewonnen hatte, und liessen aufs neue mit Trauer erkennen, dass hier eine Persönlichkeit von vielen Graden abberufen wurde, noch ehe sich ihre ansehnlichen Kräfte zu voller Reife hatten entfalten können. W. C. B.



HANS POELZIG, AUSSTELLUNGSHALLE IN BRESLAU
VOM HOF GESEHEN



THEODOR FISCHER, KUNSTGEBÄUDE FÜR STUTTGART

CHRONIK

DER SONDERBUND WESTDEUTSCHER KUNSTFREUNDE

Nach kurzem Bestehen ist der in Düsseldorf mit viel Geräusch gegründete „Sonderbund westdeutscher Kunstfreunde" zusammengebrochen, nachdem ihm nur einmal, in der vorjährigen Kölner Ausstellung, eine weiterhin wirkende That gelungen ist. Zurückzuführen ist die Katastrophe letzten Endes darauf, dass einige der Gründer des „Sonderbunds", erschrocken vor den Konsequenzen ihrer eigenen Kühnheit, hinter dem Rücken ihrer Genossen, sich zu einem Bund der „Friedfertigen" zusammengeschlossen haben, der den Zweck hat, „die Geschlossenheit der Düsseldorfer Künstlerschaft wieder herzustellen". Diese „Friedfertigen", unter der Leitung der Maler Deusser, Clarenbach, Breetz, Schmurr und Ophey, wollten zu gleicher Zeit die Vorteile eines revolutionären Vorgehens und eines akademischen Beharrens geniessen, sie wollten zugleich im Lager der Jungen und der Alten einen Fuss haben. Mit dieser edlen Vielseitigkeit haben sie die ernsten Mitglieder des Sonderbunds, vor allem eine Reihe von Museumsdirektoren westdeutscher Städte, in eine peinliche Situation gebracht. Um so mehr als sie sich auch sonst einer ziemlich merkwürdigen Vereinspolitik befleissigt zu haben scheinen. Ein Massenaustritt von Mitgliedern und Stiftern — auch das Ehrenmitglied Max Liebermann ist ausgetreten — war die Folge. Die Kunst verliert durch diese Auflösung oder durch diese die Existenz des Sonderbundes in Frage stellende Reduzierung nichts. Es war von vornherein herzlich wenig Besonnenheit und Urteil bei dieser Gründung; das hätten die, die jetzt den Schaden tragen, einsehen und dem zweifelhaften Unternehmen fernbleiben sollen. Auch stand von vornherein hinter diesem Sonderbund beängstigend wenig Talent. Immer wieder mussten Cézanne und van Gogh einspringen. Die „Friedfertigen" gehören ihrem Talent nach durchaus zu den alten Düsseldorfern, sie sind ihren Gaben nach wirklich sehr friedfertige Leute. Es sind Malphilister, die der Lärm der Zeit wild gemacht hat, die zuviel ultramoderne Theorie zu sich genommen und darüber die Selbstbestimmung verloren haben. Das Betrüblichste ist, dass soviele ernste und tüchtige Männer auf den sich mit grossen Redensarten drapierenden Ehrgeiz so kleiner Talente reagiert haben. Es ist immer dasselbe: die Angst „zurückzubleiben". Als ob ein wahrhaft tüchtiger Mann überhaupt „zurückbleiben" könnte! K. Sch.

GABRIEL VON SEIDL †

Der bekannte Architekt Gabriel von Seidl ist gestorben. Nur ein Münchener könnte ihm den rechten Nachruf schreiben. Denn mit dieser Stadt war er verwachsen — wie Lenbach, wie Gedon. Er war in jeder Faser ein Süddeutscher. Darum ist sein Ruhm in Norddeutschland auch nur platonischer Art. Bei uns kennen und schätzen ihn nur die Architekten. Es war, wie Ludwig Hoffmann erzählte, Messels ganzer Ehrgeiz, „so gut zu werden wie Gabriel von Seidl". Messel wusste es auch zuletzt vielleicht noch nicht, dass er selbst viel lebendiger gewesen ist, intellektueller, origineller und kühner als Seidl. Dieser war ungefähr ein Münchnerischer Ludwig Hoffmann. Ungefähr! Ein feines, kultiviertes Akademikertalent, aber nicht, wie Hoffmann, vorwärtsgetrieben von einem mächtigen Grossstadtdrängen, sondern mehr biergemütlich be-

harrend. Seidl war weniger modern als Hoffmann es ist. Ein echter Stileklektizist, aber zugleich eine vornehme Handwerkernatur, ein feiner Empfinder von architektonischen Verhältnissen und ein Charakter innerhalb seiner Abhängigkeiten. Seidl hat viele Schüler gehabt und wird noch viele haben; aber er weist nicht neue Bahnen, er hilft nur ein wenig das Niveau erhöhen Gebaut hat er vor allem Museen, Bierpaläste und Landhäuser, in schweren, süddeutsch behaglichen Renaissanceformen. Er war ein Übergangskünstler, der fortschrittlich-konservativ zwischen dem Geist der Kleinstadt, der Residenzstadt und der Grossstadt stand. K. Sch.



UKTIONSNACHRICHTEN

BERLIN

Bei *Lepke* gab es die Versteigerung der Skulpturen-Sammlung des Dr. Örtel aus München. Schon deshalb war sie interessant, weil seit der Auktion der Sattlerschen Sammlung des Schlosses Mainberg keine Spezial-Kollektion dieser Art und dieses Umfanges die Sammlerkreise in Erregung gesetzt hatte. Wie sehr ist inzwischen das Interesse für das vernachlässigte Gebiet der deutschen Plastik der Vergangenheit gewachsen! Die Augen, die bisher gen Italien gerichtet waren, haben gelernt, sich in der Heimat umzusehen. Es war also nicht verwunderlich, wenn die ganze Korona der Interessenten bei Lepke versammelt war. In Paris und London giebt das ein anderes Bild als bei uns; dort, besonders in Paris, giebt es für jedes Gebiet eine ganze Anzahl von Privat-Sammlern, aber nur ein Louvre. Bei uns nur wenige Privatliebhaber, dafür aber eine Reihe kleinerer Museen, die von glücklicher Dezentralisation im Kunstsammeln zeugen. Dazu die Händler, grosse und kleine; die ersten, um die Objekte herauszufischen, deren Schmuck — oft mehr wie der Kunstwert — ihre reiche Kundschaft zum Kauf bewegen. Für solche Objekte kommen dann natürlich extra hohe Preise heraus. So brachten die „drei Schwestern" 17000 M., „der kleine Georg zu Pferde" vom Oberrhein 20000 M. Überraschend war übrigens die Anwesenheit einiger der grossen Pariser Händler: das Ausland hat der deutschen Plastik bisher nur ausnahmsweise Interesse entgegengebracht.

Die Perle der Sammlung — und überhaupt eins der schönsten Werke spätgotischer Schnitzkunst — die „elsässische Madonna", eine „Klasse für sich", brachte 52000 M. Wie wir hören, gelangt sie auf einem Umwege ins Kaiser-Friedrich-Museum. Da gehört sie wahrlich hin, und die Zeiten sind hoffentlich vorüber, wo so herrliche Dokumente deutscher Kunst, wie „la belle Allemande" und Riemenschneiders „Paar im Betstuhle" auswärtige Museen schmücken konnten. Schade, dass nicht auch die „grosse Magdalene" des Leinberger (das wohl innerlich bedeutendste Stück der Sammlung) in Deutschland bleiben konnte. Sie brachte 24000 M. (nicht zu viel!) und wandert nach Österreich, wohl zum Fürsten Lichtenstein, mit anderen schönen Stücken. Die beste der frühen Skulpturen, die „Krönung Mariä", sowie den sitzenden „Kaiser", die grosse bedeutende Gregor Erhart-„Madonna" und anderes hat sich der Besitzer der Sammlung zurückerobert, seiner Sammlung, die er mit soviel Liebe, man kann sagen: Fanatismus, zusammengebracht hatte.

AMSTERDAM

Bei Frédéric Müller & Co. sind Ende Mai sehr wertvolle Zeichnungen Rembrandts aus der Sammlung Hesseltine und andere Zeichnungen alter Meister versteigert worden. Wir berichten im nächsten Heft über die Resultate dieser Auktion.



H. PLEUER, IM ATELIER
STUTTGARTER MUSEUM



NEUE BÜCHER
ÜBER BAUKUNST
BESPROCHEN VON W. C. BEHRENDT

Dr. Werner Hegemann, Der Städtebau nach den Ergebnissen der allgemeinen Städtebau-Ausstellung in Berlin nebst einem Anhang: Die Internationale Städtebauausstellung in Düsseldorf. Erster Teil. Berlin 1911. Ernst Wasmuth A.-G.

Der Gegenstand dieses grossangelegten, auf drei Bände berechneten Werkes, von dem zunächst nur der erste, 144 Seiten im Quartformat umfassende Teil vorliegt, bildet die wissenschaftliche Wertung der prinzipiell wichtigen Ergebnisse einer Ausstellung, die für viele zu einem fruchtbaren inneren Erlebnis geworden ist und deren praktische Folgen für eine Klärung der Anschauungen auf dem Gebiet des Städtebaues unabsehbar genannt werden müssen. Das dankbare, aber äusserst verwickelte und eine Summe genauester Detailkenntnisse erfordernde Thema hat hier einen ausgezeichneten Darsteller gefunden, dessen Arbeit eine über ihren sachlichen Wert hinausgehende Bedeutung gewinnt, weil der Schreiber seiner Aufgabe nicht nur wissenschaftlich, sondern, was in diesem Falle nicht weniger wichtig ist, auch menschlich gewachsen war. In dem vorliegenden ersten Teil ist die Entwicklung des leidenschaftlichen Kampfes geschildert, der seit den neunziger Jahren des neunzehnten Jahrhunderts um die städtebauliche Gestaltung Berlins geführt wird. Die endlose Kette der Niederlagen, die die aufbauenden Gedanken einsichtsvoller Kommunalpolitiker und Stadtbaukünstler immer wieder in Berlin erlebt haben, wird vor dem gespannten Leser abgewickelt und das bewegte Bild dieser folgenschweren Geschehnisse wird ihm in einer sehr gepflegten, dramatisch zugespitzten Form dargeboten, die die Lektüre des Buches auch für den am Thema nicht unmittelbar Interessierten zu einem literarischen Genuss macht. Wir haben in Deutschland wenige Bücher wissenschaftlichen Charakters, die in dieser, etwa an Taine erinnernden Art, geschrieben sind. In jeder Zeile spürt man die Beherrschung und Durchdringung des umfangreichen Materials, stets aber steht der Autor über seiner Sache und im Tempo seiner Darstellung merkt man seine innere Erregung, seine lebendige Anteilnahme am Problem und seine heimlichen Neigungen und Antipathien. Die Bekanntschaft mit diesem Buch ist von allgemein bildendem Wert, ein Vorteil, den sogenannte wissenschaftliche Werke leider nur sehr selten zu gewähren pflegen.

Damit ist gesagt, was die Arbeit Hegemanns den Lesern dieser Blätter zur Beachtung empfiehlt. Es sei hinzugefügt, dass das Werk mit einer Reihe wertvoller Abbildungen ausgestattet ist und dass namentlich das Kapitel über die ansiedlungspolitischen und Stadtbaukünstlerischen Leistungen der älteren Zeit durch die beigefügten Pläne und Reproduktionen alter Kupferstiche an Anschaulichkeit sehr gewinnt. Das Buch ist Otto March, „dem Träger des Gedankens Gross-Berlin“ gewidmet.

Otto Wagner, Die Grossstadt, eine Studie. Wien. Verlag von Anton Schroll & Co.

Otto Wagner, der geistreiche Wiener Baumeister, der zu den Problemen der modernen Architektur wiederholt schon in temperamentvollen Schriften Stellung genommen hat, veröffentlicht hier eine Gedankenreihe über die Grossstadt, die ursprünglich den Inhalt eines Vortrags bildete. Die kleine Studie ist ein konsequentes Bekenntnis zu den neuzeitlichen Anschauungen der Stadtbaukunst, die, jeder weltfremden Romantik abhold, die im grossstädtischen Organismus latent vorhandender Entwicklungstendenzen künstlerisch zu gestalten bestrebt ist. „Die Kunst," sagt Wagner, „hat das Stadtbild der jeweiligen Menschheit anzupassen." Er fordert daher die künstlerische Verwertung des Uniformitätsgedankens, den der grossstädtische Wohnhausbau enthält, er propagiert die Stockwohnhäufung, die Bildung von Wolkenkratzern für die Geschäftsgegenden der City, er empfiehlt die Anlegung künstlerisch wirkungsvoller Geschäftsstrassen mit einheitlich durchlaufenden Reihen komfortabler Basare und modischer Läden, und er weist nachdrücklich dann auch auf das Wohnungsproblem hin, das weitgehende Stadtregulierungen notwendig machen wird. An einem sehr wirkungsvoll dargestellten Idealprojekt für einen bestimmten Stadtteil Wiens sucht er die praktische Durchführbarkeit seiner Forderungen zu erweisen; es stellen diese schönen Zeichnungen eine Grossstadtplanung dar, wie sie der grossgeartete bürgerliche Bausinn einer geschäftlich organisierten und künstlerisch erstarkten, am Beispiel Amerikas erzogenen Generation einst verwirklichen wird. Diese neue Arbeit Wagners, des nunmehr Siebzigjährigen, ist in ihrer jugendlichen Frische und temperamentvollen Einseitigkeit ein schönes menschliches Dokument; sie ist der begeisterte Ruf eines Mannes, der an den Problemen seiner Zeit lebendigsten Anteil nimmt und der darum niemals altern wird.

Julius Baum, Die Pfullinger Hallen. Martin Moerickes Verlag, München 1912. In Leder gebunden 10 M.

Diese in übertrieben feierlichem Gewande auftretende Publikation hat das von Theodor Fischer für den Liederkranz und den Turnverein in Pfullingen im Auftrag eines privaten Stifters, des Privatiers Louis Laiblin, erbaute Gesellschaftshaus zum Gegenstand. Dieses schlichte, in seiner äusseren Gestalt fast gesucht anspruchslose Bauwerk hätte eine würdigere Veröffentlichung verdient. Steht schon die manierierte und problematische Dekorationsmalerei der Festsäle in innerem Widerspruch zu dem einfach ländlichen Geist des Hauses und seiner Benutzer, so ist der hochgestimmte Ton dieser Publikation schlechthin unerträglich und das aufgewendete Pathos passt nicht recht zu der Natürlichkeit der Gesinnung, die sowohl den Bauherrn als den Architekten auszeichnet. Es wäre im übrigen wünschenswert gewesen, mehr auf die Gediegenheit des Inhalts als auf die Ausstattung zu sehen; die in Lichtdruck hergestellten Abbildungen des Werkes sind durchaus unzureichend.

Walter Freiherr v. Engelhardt, Kultur und Natur in der Gartenkunst. Verlag von Strecker und Schröder in Stuttgart.

In dieser anziehend geschriebenen und lesenswerten kleinen Studie wird von einem klugen Fachmann das dualistische Wesen der Gartenkunst untersucht, die eine Raumkunst und zugleich eine Zeitkunst ist und für deren Formproblem daher Naturform und Kulturform gleiche, doch wechselnde Bedeutung haben. Der funktionelle Wert der Ausdrucksformen wird eingehend erläutert und zunächst die Gleichwertigkeit ihrer künstlerischen Qualität und damit ihre absolute Gleichberechtigung festgestellt, eine Konstatierung, die zu einer Zeit, wo mit dem Schlagwort des „architektonischen Gartens" eine schädliche Einseitigkeit propagiert wird, sehr willkommen ist. Bei der Charakterisierung der prinzipiellen Unterschiede wird die Kulturform erkannt als die bewusste Betonung sachlicher oder höchst persönlicher Zwecke, im Gegensatz zur Naturform, die mehr das Produkt genussreicher Hingebung und Vertiefung in die Natur darstellt. Für eine gesunde Entwicklung der gebildeten Gartenkunst wird dann die sorgsame Pflege beider Gestaltungsprinzipien empfohlen und es werden die verschiedenen Möglichkeiten einer organischen Verbindung von Kultur und Natur ausführlich entwickelt. Für die heute sehr mit Unrecht vernachlässigte Naturform setzt sich der Verfasser in warmherziger Weise ein, nachdem er ihren Existenzbedingungen eine feinsinnige Untersuchung gewidmet hat. Die Wirkung im einzelnen wird immer von der glücklich gewählten und sicher erkannten Dominante abhängen. Die kleine Schrift, in der eine Reihe feiner Bemerkungen allgemeiner Art verstreut sind, wirkt in ihrer knappen, sachlichen Diktion nach all dem nichts als ästhetisierenden Geschwätz der Kunstschreiber belehrend und erfrischend zugleich und darum ist ihr ein aufmerksamer Leserkreis zu wünschen.

Hermann Muthesius, Landhäuser. Abbildungen und Pläne ausgeführter Bauten mit Erläuterungen des Architekten. Fr. Bruckmann, München 1912. Gebunden 15 M.

In diesem 200 Seiten starken Abbildungswerk giebt Muthesius eine Art Rechenschaftsbericht über seine umfangreiche Bautätigkeit. In ausgezeichneter Weise hat dieser an den Traditionen des englischen Wohnhausbaues erzogene Architekt im Laufe seiner durch zahlreiche Aufträge geförderten Entwicklung die Bedingungen ländlichen Wohnens erkennen und architektonisch zu meistern gelernt. Seine Grundrisse sind – als Resultate langjähriger Erfahrung – geistreiche Aphorismen zur Kultur der Wohnung, abgezogen aus den mannig-

fach komplizierten leiblichen und seelischen Bedürfnissen der modernen Menschen. Es ist schlechterdings unmöglich, in der Anordnung und Formierung der Räume mehr Komfort und grössere Wohnlichkeit zu entwickeln, einfacher und zugleich raffinierter zu sein. Auch werden sich die Rücksichten auf sanitäre Postulate, auf Besonnung und andere klimatische Verhältnisse kaum weiter treiben lassen. Im Aufbau dagegen vermögen die von Muthesius erbauten Landhäuser nicht immer restlos zu befriedigen. Am besten gelingt ihm das kleine Haus über einfachem Grundplan; bei den grösseren, vielgestaltigen Anlagen ist zuweilen eine gewisse Unklarheit in der Entwicklung der Baumassen zu spüren, die auf Rechnung der bewusst gesuchten malerischen Wirkung zu setzen sein dürfte. Neuerdings hat übrigens Muthesius auch mit grossem Erfolg die Gestaltung des Kleinhauses in reihenmässiger Anlage vorgenommen und in Hellerau und in Duisburg eine Reihe vorbildlicher Typen geschaffen. Die schöne Publikation, in der der Architekt selbst zu seinen Arbeiten das Wort nimmt und bei der Beschreibung seiner Bauten in sachlicher Weise die Grundsätze seiner Kunst entwickelt, wird weiten Kreisen des kunstfreundlichen Publikums zur Orientierung auf einem seine nächsten Interessen beruhenden Gebiete willkommen sein.

Architektonische Handzeichnungen alter Meister, herausgegeben von Professor Dr. Hermann Egger. 1. Lieferung, 20 Tafeln. Gross-Folio. Verlag Friedrich Wolfrum & Co., Wien.

Eine Sammlung architektonischer Handzeichnungen alter Meister, wie sie mit der ersten Lieferung dieses umfangreich geplanten Tafelwerks begonnen hat, wird weniger durch den dargestellten Gegenstand, als durch die Art seiner Darstellung interessieren. Den Werdegang der baulichen Idee pflegten die Architekten der klassischen Bauschulen zeichnerisch nicht zu fixieren; sie komponierten im Raum. Was sie mit dem Stift notierten, waren meist nur dekorative Einzelheiten. Die vorliegende Mappe enthält einige interessante Studienblätter dieser Art aus der Werkstatt von Barokarchitekten wie Bernini und Girolamo Rainaldi. Sie bringt ferner ein paar Entwürfe für Fassadenmalerei aus der Zeit der deutschen Bauschule des frühen sechzehnten Jahrhunderts und einige Architekturprospekte für Bühnendekorationen in der aufwändigen Manier der Bibiena. Eines der schönsten Blätter der Sammlung, die in technisch vorzüglicher Weise reproduziert sind, ist eine im Stil Piranesis gehaltene Skizze zu einem antikisierenden Monumentalbau von H. Robert (1733—1808).

A. E. Brinckmann, Deutsche Stadtbaukunst in der Vergangenheit. Verlag Heinrich Keller, Frankfurt a. M. 1911.

Mit dieser Studie wünscht der Verfasser künstlerische Erziehungsarbeit zu leisten. Nicht die Resultate partiell begrenzter historischer Forschung werden vorgelegt, sondern der gewählte Stoff wird als Material zur Schulung des Auges und zur Erweckung des Kunstgefühls verarbeitet. Ausgewählte Denkmäler der historischen Stadtbaukunst werden kritisch untersucht mit der ausgesprochenen Absicht, die eigene Ausdrucksfähigkeit am Objekt zu klären, die Gesetzmässigkeit der künstlerischen Ausdrucksform zu entwickeln. Zu dieser in erster Linie pädagogisch gedachten Arbeit bringt Brinckmann aus der Schule Wölfflins alle kritischen Tugenden des Lehrers mit. Gleichwohl entspringt die bedeutende Wirkung des Buches mehr den persönlichen Eigenschaften seines Autors: sie ruht auf der Intensität, mit der der künstlerische Eindruck erlebt und kritisch untersucht wird, auf der hohen Qualität des künstlerischen Sehvermögens und auf der glücklichen Fähigkeit, die Impression des Auges ohne doktrinäre Tendenz literarisch umzuprägen. Brinckmann hat diese Gaben mit bewusster Selbsterziehung fleissig entwickelt und durch Beschränkung auf ein bestimmtes Arbeitsgebiet — er beschäftigt sich fast ausschliesslich mit der Kunst des Stadtbaues — erfolgreich zu spezialisieren gewusst. In der vorliegenden Studie wird der geschichtliche Stoff einmal zur Entwicklung allgemeiner Grundsätze durchforscht (Grössenverhältnisse im Stadtbild, Rhythmus des Raumes, Funktionen des Platzraumes) und zum andern wird das Material den gegenwärtigen Problemen der Stadtbaukunst nutzbar gemacht (Ausbildung des Baublocks, die Stadt als einheinheitlicher Organismus). In diesem Sinne bildet Brinckmanns neue Arbeit einen wertvollen Beitrag zu der Reihe der agitatorischen Schriften, die durch Gedankenarbeit an der Regeneration unserer Baukultur mitzuwirken wünschen. Die praktische Brauchbarkeit des Buches hat der Verlag durch die Beigabe zahlreicher Abbildungen und Stadtplanreproduktionen in grossem Massstab wesentlich erhöht.

Dr. D. Joseph, Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit. Zweite Auflage, drei Bände mit 1752 Abbildungen. Leipzig, Baumgärtners Buchhandlung.

Das umfangreiche Werk verzichtet darauf, die Resultate eigener kunstwissenschaftlicher Forschung zu geben. Der Verfasser beschränkt sich darauf, das fast unabsehbare Material der historischen Denkmäler, ohne lückenlose Vollständigkeit anzustreben, mit Hilfe der üblichen Stilabgrenzung systematisch zu ordnen. Die Geschichte der Baukunst im neunzehnten Jahrhundert wird ausführlich in einem Bande abgehandelt, der an Umfang den beiden andern Bänden gleichkommt. Dabei hat der Verfasser versucht, auch für die neueste Zeit einige orientierende Gesichtspunkte zu entwickeln, ohne freilich in das Problem der architektonischen Schöpfung tiefer einzudringen. Der Verlag hat es sich angelegen sein lassen, durch die Beigabe ausgiebigen Illustrationsmaterials den Text zu ergänzen und ein brauchbares Hand- und Nachschlagebuch zu schaffen.

Die Architektur der Barock- und Rokokozeit in Deutschland und der Schweiz. Herausgegeben von Hermann **Popp**. Siebenter Band der Bauformen-Bibliothek. Verlag Julius Hoffmann, Stuttgart 1913.

Dieses ausgezeichnete Abbildungswerk, der siebente Band in einer Reihe qualitativ fast gleichwertiger Publikationen, bringt eine bedeutende Epoche deutscher Baukunst der Anschauung näher. Der grossgeartete Kunstgeist der Barockzeit wird in den Denkmälern des Schloss- und Kirchenbaues, in der Architektur des bürgerlichen Wohnhauses und in der monumentalen Gestaltung des Stadtplanes erkannt. Und es zeigt sich, dass die gleiche ursprüngliche Formenkraft lebendig wirkt bis in die kleinsten Details der Dekoration und der architektonischen Durchbildung. Eine prachtvolle Harmonie, der Erscheinung lebt in den stolzen, vollblütigen Bauwerken dieser Epoche, die durchaus als die natürliche Frucht einer in sich gefestigten Lebens- und Gesellschaftskultur erscheinen. Indem dieses Werk die Beziehungen der Zeit zu einer Epoche schöpferisch genialer Bauempfindung vermitteln hilft, dient es in vortrefflicher Weise der Vertiefung des künstlerischen Interesses und des architektonischen Verständnisses. Wir sehen die alte Kunst mit neuen Augen aus dem künstlerischen Gesinnungskreis unserer Zeit heraus und erkennen in ihr neue Entwicklungszusammenhänge. Und damit betreten wir jenen Weg, den Tschudi als den einzigen bezeichnet hat, um zum Verständnis der Kunst zu gelangen: durch wiederholtes, vorurteilsloses Anschauen des Besten sich selbst zu erziehen. An dieser pädagogischen Arbeit wirkt der rührige Verlag zu seinem Teil nach besten Kräften durch die Herausgabe technisch vorzüglichen Abbildungswerke mit, deren sorgfältige Ausstattung ihm in jeder Hinsicht zur Ehre gereicht.

Frank Lloyd Wright, Chicago. Achtes Sonderheft der Architektur des zwanzigsten Jahrhunderts. Ernst Wasmuth, A.-G. Berlin 1911.

In diesem Heft werden einige Proben von der spezifisch grossstädtisch organisierten Bauempfindung des gegenwärtigen Amerika gegeben. Die städtischen und ländlichen Wohnhäuser, die Frank Lloyd Wright für einige reiche Bauherren in Chicago und in andern Städten von Middle-West ausgeführt hat, seine Geschäfts- und Bureauhäuser in der Art des Lackin-Gebäudes in Buffalo zeigen in origineller Prägung die neuen Bauideen eines von der Traditionenfülle der alten Welt nicht beschwerten Landes. In der kühnen Beherrschung und selbständigen Durchformung des Rohstoffs kündigt sich ein monumentaler Eisenbeton-Stil an, der zuweilen an die Stilrichtung der Wiener Schule erinnert, doch durchaus frei ist von ihrer snobistischen Verderbtheit. Es scheint, als befähige den Amerikaner sein angeborenes Organisationstalent besonders zum Architekten und als sei vom neuen Kontinent für die Entwicklung und Regeneration der Baukunst bedeutendes noch zu erwarten. Die Arbeiten Wrights, die in den Abbildungen des Heftes gezeigt werden, erwecken die lebhafteste Neugier, weitere Proben der amerikanischen Architektur kennen zu lernen, und dieses Verlangen wird noch verstärkt nach der Lektüre der ausgezeichnet geschriebenen und tief schürfenden Einleitung, die der Londoner Architekt C. R. Ashbee dem Buche vorangestellt hat.

München und seine Bauten, herausgegeben vom bayrischen Architekten- und Ingenieurverein. München 1912. F. Bruckmann A.-G. Gebunden 24 M.

Diese umfangreiche, mit reichem Plan- und Bildmaterial ausgestattete Monographie erschien als Festschrift anlässlich der 41. Wanderversammlung des Verbandes deutscher Architekten- und Ingenieur-Vereine, die im Sommer letzten Jahres in München abgehalten wurde. Es sind einerseits die historischen Baudenkmäler an denen München sehr reich ist, vom frühen Mittelalter bis zum Klassizismus und darüber hinaus nach ihrer künstlerischen und kulturgeschichtlichen Bedeutung ausführlich dargestellt, andrerseits ist ein detailliertes Bild der jüngsten baulichen Entwicklung der Stadt gegeben, wobei das umfangreiche Material noch Bautypen (Geschäftshäuser, Wohnhäuser, Miethäuser, Grabdenkmale usw.) und nach Bauherren (Bauten der Stadt, des Staates und von Privaten) geordnet ist. Auch findet sich in der Schrift eine Darstellung der kommunalen, auf die städtebauliche Entwicklung bezüglichen Verwaltungsorganisationen. Die Lückenlosigkeit der Materialsammlung, die übersichtliche Gruppierung des Stoffs, die Zuverlässigkeit der historischen und technischen Daten und vor allen die hohe künstlerische Qualität der Münchner Bauschule sichern dem schönen Werk einen bleibenden Platz in der neuen Baukunst-Literatur.

Theodor Fischer, Wohnhausbauten. J. J. Arnd, Leipzig.

Die umfangreiche Thätigkeit Theodor Fischers auf dem Gebiete des Wohnhausbaues wird in dieser Publikation in einem ausgezeichneten Abbildungs- und Planmaterial vorgeführt. Das Werk, das als liebenswürdige Huldigung des Verlages zum fünfzigsten Geburtstage, des Architekten erschien, geht bis auf die Frühzeit zurück, in der Fischer noch formalistisch in der Barocktradition seiner süddeutschen Heimat befangen war. Mit dem Fortschreiten seiner künstlerischen Entwicklung ist er der historischen Form gegenüber immer freier geworden und schliesslich zu einer Verinnerlichung des Eklektizismus gelangt. Eine starke, ursprüngliche Bauempfindung spricht aus den Werken dieses „baumeisterlichen Mannes", der für Süddeutschland ähnlich wie Messel für Norddeutschland das Haupt einer Bauschule geworden ist. Unter den jüngsten in diesem Rahmen gezeigten Arbeiten Fischers beanspruchen die Reihen- und Miethäuser für eine Münchner Terraingesellschaft durch die klare architektonische Ent-

wicklung einer modernen Bauidee das lebhafteste Interesse. Der gut ausgestatteten Monographie hat Dr. G. Keyssner eine kurze Einleitung vorangestellt, in der er mit feinem Verständnis dem künstlerischen Wesen Fischers nachspürt.

Denkmäler der Kunst in Dalmatien. Herausgegeben von Georg Kowalzyk, mit einer Einleitung von Cornelius Gurlitt. Berlin 1910. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H.

Dalmatien ist ein an bedeutenden Baudenkmälern reiches Land. Hier hat der monumentale Bausinn der spätrömischen Kaiserzeit beredtes Zeugnis abgelegt von der Kühnheit seines Unternehmergeistes, der an schöpferischer Kraft auch in den provinziellen Ausstrahlungen nicht eingebüsst hat. Ein Werk wie der Palast des Diokletian in Spalato ist, was Umfang und Planung betrifft, gleicher Art im Stammland des Reiches kaum zu finden. Und später hat hier das junge Christentum eine Reihe denkwürdiger Kirchenbauten geschaffen, an denen der langsame Wandel der Kunstformen in den ersten chiistlichen Jahrhunderten studiert werden kann. Lombardische Einflüsse werden in der Behandlung des Ornamentalen erkennbar, byzantinische Anregungen sind in der Gestaltung des Grundrisses (Entwicklung der Zentralkirche) nachzuweisen. In der Zeit der Kreuzzüge, im dreizehnten Jahrhundert, dringt dann die romanische Formenwelt in die Baukunst des Landes ein und wird in eigner Weise von nationalen Kräften abgewandelt. In den Domen von Zara, Trau, Spalato, Ragusa finden die neuen Baugedanken ihren künstlerischen Ausdruck. Die zahlreichen Denkmäler dieser lebendigen Kunstentwicklung sind bisher nur ganz unzulänglich veröffentlicht worden. Jetzt wird durch die vorliegende Monumentalpublikation, die in zwei starken Mappen in Gross-Folio-Format erschienen ist, das wertvolle, in den Baudenkmälern Dalmatiens beschlossene Studienmaterial in mustergültiger Weise der kunstwissenschaftlichen Forschung und dem kunstfreundlichen Laienpublikum zugänglich gemacht. Die technisch vorzüglichen und klar reproduzierten Photographien, sind durch zeichnerische Aufnahmen ergänzt, die dem alten Kupferstichwerk von R. Adam entnommen sind.

Das Bürgerhaus in der Schweiz. Herausgegeben vom Schweizerischen Ingenieur- und Architektenverein. II. Band. Das Bürgerhaus in Genf. Berlin 1912, Ernst Wasmuth A.-G.

Der vorliegende zweite Band des grossangelegten, umfangreich geplanten Werkes über das Schweizer Bürgerhaus ist den Denkmälern des Kantons Genf gewidmet. Die Stadt Genf selbst ist namentlich durch eine Reihe vorzüglicher Bauten des achtzehnten Jahrhunderts, wo sich der französische Einfluss stark geltend machte, vertreten. Das Bürgerhaus dieser Zeit zeigt in der Gesamtanlage, im Grundriss wie im Aufbau, und in der sorgfältigen Durchbildung der Einzelheiten die vornehme, repräsentative Gesinnung, das edle Gefühl für geweitete Raummasse und die sicher geübte Verhältniskunst, die in den Bauten dieser Epoche allgemein zu finden sind. Aus den zahlreichen Einzelaufnahmen von Architekturstücken, von geschnitzten Thüren und Ornamenten, von Schmiede- und Bildhauerarbeiten ist die noble Detaillierung dieser Bauten vorzüglich zu erkennen. Besonderes Interesse beanspruchen die architektonisch sehr fein durchgebildeten Beispiele einheitlicher Blockbearbeitung aus dem achtzehnten und aus dem beginnenden neunzehnten Jahrhundert (rue de la Corraterie). Aufs neue überrascht der monumentale Eindruck der Strassenwand, der aus dieser grundsätzlich für die Gegenwart zu fordernden Behandlung benachbarter Wohnhausfassaden gewonnen wird. Eine Reihe ausgezeichneter, auch in der dekorativen Ausbildung der Innenräume mustergültiger Landhausbauten vervollständigt das reiche Material dieses Bandes, der durch Inhalt und Ausstattung den Herausgebern und dem Verlag alle Ehre macht.

Die architektonische Auslese. Bleibende Werte herausgegeben von Paul Schmohl und Georg Staebelin. Würtembergische Fürstensitze. Stuttgart, verlegt bei Wilhelm Meyer-Ilschen.

Potsdam mit den königlichen Schlössern und Gärten. Verlag für Kunstwissenschaft G. m. b. H. Berlin.

Diese beiden Publikationen wollen, jede für einen lokal eng umgrenzten Kunstkreis, dem breiten Publikum durch gutgewählte Abbildungen ein Hilfsmittel bieten, das Erinnerungsbild des künstlerischen Eindrucks zu rekonstruieren. Und jeder, der diese kleinen, um geringen Preis zu erwerbenden Bilderbücher aufmerksam durchblättert, wird immer wieder erstaunt sein, welche unentdeckten Schätze an lebendigen baukünstlerischen Werten das allzulange vernachlässigte Deutschland dem empfindsamen Reisenden noch zu bieten hat. Darum ist es ein nationales Verdienst, das sich die Verleger erwerben, wenn sie mit unermüdlichem Eifer stets erneut auf diese unbekannten Schönheiten hinweisen. In den vorliegenden Heften werden die Würtembergischen Fürstensitze in einer Reihe vorzüglich gelungener Architekturaufnahmen gezeigt und ihre Geschichte und bauliche Organisation durch beigegebene Grundrisse und eine einführende Studie des Kunsthistorikers Julius Baum erläutert. Potsdam mit seinen weiträumigen Strassen und seinen schönen Bürgerhäusern, mit den königlichen Schlössern und den romantisch verwachsenen Gärten hätte zum Verständnis seines baulichen Organismus in gleicher Weise behandelt werden sollen. Dem von Dr. Cohn-Wiener sachlich eingeleiteten Heft fehlt leider jedes erläuternde Planmaterial; es muss indessen immer wieder betont werden, dass Grundrisse und Stadtpläne durchaus nicht eine ausschliesslich fachliche Angelegenheit sind.

ELFTER JAHRGANG. NEUNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 17. MAI. AUSGABE AM 1. JUNI NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



MAX LIEBERMANN, HALBAKT. 1879

Die Liebe des Flibustierführers

Novelle von Paul Ernst
(mit Lithographien von Werner Schmidt.)



Im Jahre Siebzehnhundert war an einem nebeligen und kalten Herbstabend in London in der niedrigen holzgetäfelten guten Stube des alten Wirtshauses zum Anker eine kleine Gesellschaft von Kapitänen und Reedern versammelt. Die Männer tranken einen schweren Südwein aus grossen Gläsern, priemten und spuckten. Das Gespräch war nach manchen verschiedenartigen Erzählungen auf das damals in diesen Kreisen unerschöpfliche Thema der Flibustier gekommen, die im Golf von Mexiko die merkwürdigsten Thaten gegen die Spanier vollführt hatten. Einer der älteren Kapitäne hatte in seinen jungen Jahren noch unter Monbars gedient. Er hatte erzählt, wie Monbars in einem kleinen offenen Ruderboot mit zwölf Mann sich an eine spanische Fregatte gehakt, an Bord geklettert war, und mit seinen Leuten sich durch die spanischen Soldaten mit dem Säbel durchgeschlagen, von vorn bis hinten und dann wieder zurück, und wie er immer ausrief, während die Spanier vor ihm fielen: „Und das muss ich thun, der ein so weiches Herz hat." „Wie die Hammel vor dem Hund drängten sie sich", erzählte er.

Ein alter weisshaariger Reeder mit ausrasiertem Kinne sagte mit gespielter Gleichgültigkeit: „Ich habe gestern mit Morgan zusammen auf einer Bank gesessen und habe ihm Schwamm für seine Pfeife gegeben! Die Männer lachten. Er wiederholte unerschüttert „ich habe ihm Schwamm gegeben". Dann erzählte er.

„Wie ein alter Affe sah er aus, dem man die Haut im Gesicht abgezogen hat

Anm. der Red. Diese Novelle von Paul Ernst steht in dem bei Meyer und Jessen erschienenen Buch „Der Tod des Cosimo".



und schwarze Pflaster auf die Augen geklebt.“ Einige behaupteten, dass man als letztes von ihm gehört habe, vor langen Jahren, wie er nach England hatte zurückfahren wollen, dass die Matrosen ihn erkannt hatten, unter denen alte Flibustier waren und nachts in seine Kajütte gekommen waren; ob die Geschichte gelogen war, wusste man nicht; aber er sollte auf der Tonne gesessen haben mit den Edelsteinen und dem Gold, das er den Flibustiern nach der Einnahme von Panama gestohlen hatte, und um ihn standen sechs Tonnen mit Pulver, und in die eine klopfte er seine brennende Pfeife aus. Der alte Kasten war in die Luft geflogen, und so hatte wohl keiner Zeit gehabt, einem die Geschichte zu erzählen. Aber die Seeleute denken, ein starker Glaube gehört zu ihrem Geschäft. „Der Bart wird ihm wohl damals versengt sein“, meinte der alte Reeder. „Man konnte seine zweiunddreissig Zähne hübsch zählen, sie waren alle da, und weiss wie Elfenbein, und von der Nase waren ihm nur die Löcher geblieben, durch die konnte man ihm in den Rachen hineinsehen.“ Ein junger Kerl meinte lachend, es gebe wohl so eine Art Liebe, die einen so zurichten könne. Der alte Flibustier sah ihn strafend an und sagte: „Wenn wir so etwas hatten, dann frassen wir vier Wochen lang Schildkrötenfleisch, dann waren wir wieder wie eine Stange Silber.“

Der Reeder fuhr fort: „Er hatte einen schmutzigen alten Juden als Führer, der trug keine Hosen unter dem Kaftan, die haarigen Beine staken ihm unten heraus. Aber er sorgte für ihn, wie die Amme für das Kind: hier ist ein Steinchen, da ist ein Klötzchen, da kommt eine Herrschaft.“ Die andern lachten.

Im Hause des Reeders wohnte im Oberstock eine alte spanische Amerikanerin, aus Panama, die etwas wirr war im Kopf. Sie war gelb wie eine Zitrone und hatte einen Schnurrbart wie ein Ungar, aber zwei Augen rollten ihr im Gesicht wie zwei glühende Kohlen, und eine Stimme hatte sie wie eine Geige, wenn sie sang.

Und sie sang sehr viel, dass man sich wundern musste, wie sie das aushielt. Es wollte kein Dienstmädchen bei ihr bleiben, weil sie ihnen immer Stecknadeln in den Arm steckte, wenn sie ihre spanischen Worte nicht verstanden. Die kam zufällig an der Bank vorbei. Sie sang ein Liebeslied:

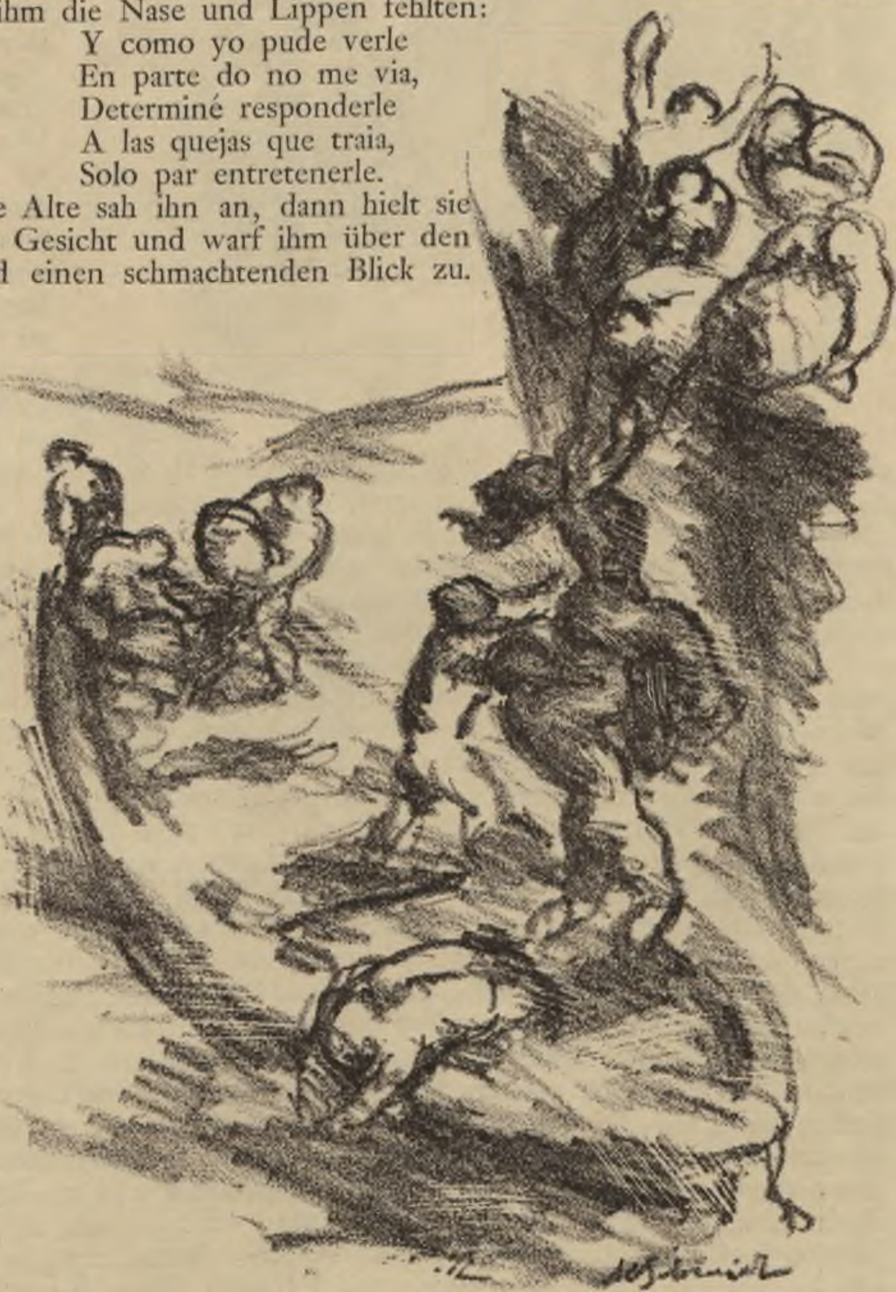
Por un soto verde y ambroso
Se salió Amor paseando,
De los amentes quejoso,
Porque su fuego amoroso
Trataban los mas burlando.

Der Blinde sprang auf und zitterte, die holländische Tonpfeife fiel aus seinen nackten Zähnen und zerbrach auf der Erde, und er sang den zweiten Vers krächzend und heulend, weil ihm die Nase und Lippen fehlten:

Y como yo pude verle
En parte do no me via,
Determiné responderle
A las quejas que traia,
Solo par entretenerle.

Die wahnsinnige Alte sah ihn an, dann hielt sie den Fächer vor das Gesicht und warf ihm über den Fächer hin kichernd einen schmachtenden Blick zu. Dann nahm sie ihr Mädchen am Arm und zog sie eilig fort, sah sich noch einmal lachend um und sang:

Y una respuesta buscando,
Que á la de Eco pareciese,
A lo que iba preguntando
Le respondí, procurando
Que esto solo de mí oyese:
Yo soy ese.



Der Reeder fuhr fort, dass er dem Juden zwei Schilling gegeben habe, damit er ihm alles erzählte. Dieses ist nun die Erzählung des Juden.

Ich bin in Czenstochau geboren und lebte bis zu meinem fünfzehnten Jahre bei meinem Vater, der



einen grossen Handel mit Lumpen und altem Eisen hatte. Damals hörte ich zum ersten Male über die Flibustier von einem deutschen Handwerksburschen, der bei uns auf dem Boden nächtigte, und es fiel mir gleich in den Sinn, dass sich mit denen ein Geschäft machen liess. Denn auf ihren Raubzügen nehmen sie ausser dem baren Geld nur Ware mit, die leicht zu versilbern ist, namentlich Edelsteine und Schmuck, und wenn sie von einer Fahrt zurückkommen, so ruhen sie nicht eher, bis sie alles verprasst haben. Deshalb machte ich mich an einige hübsche Mädchen und versprach ihnen reiche Männer, wenn wir drüben wären, zog mit denen nach Amsterdam, unter grossen Geldkosten, nahm in Amsterdam noch eine Anzahl Fässer mit feinen Likören und schweren Weinen mit und begab mich auf ein Schiff, das auf Kuba heimlich Kakao holen wollte. Meine Frauenzimmer machten auf dem Schiff einen greulichen Spektakel, wie sie merkten, worauf es abgesehen war, aber der Kapitän war ein anständiger Mann und stand auf meiner Seite, denn so einhundert Gulden hatte mich jedes Mädchen schon gekostet. Er sagte mir freilich gleich voraus, dass ich bei den Flibustiern mit der Ware nichts verdienen würde. Wie wir auf der Höhe der Schildkröteninsel waren, traf uns ein Flibustierboot. Der Kapitän zog die spanische Flagge nieder, unter der wir bis dahin in diesen Gewässern gesegelt waren und hisste die holländische, die Flibustier kamen aber doch an Bord. Sie hatten nichts an, wie Hose, Hemd und Hut und kletterten wie die Eichhörnchen an den glatten Planken hoch. Sie hatten ungeheuer grosse Büchsflinten in der Hand, und wie sie oben waren, nahm jeder gleich einen Mann aufs Korn. Wie sie sahen, dass wir wirklich Holländer waren, beruhigten sie sich. Mich warfen sie gleich in ihr Boot, wie ich gesagt hatte, dass ich zu ihnen wollte, ich dachte, ich hätte alle Rippen gebrochen. Dann warfen sie meine Fässer hinterher und brachten auch die drei Mädchen mit. Es schien, dass die drei stärksten sie sich genommen hatten, mich fragten sie gar nicht. Die drei stellten sich vor sie hin mit ihren Flinten und sagten: „Was ihr vorher gethan habt, das geht uns nichts an, wenn jetzt etwas passiert, dann haben wir unsere Büchse. Nun seid ihr unsere Frauen und müsst unsere Hemden waschen." Dann wurde fortgerudert und ich musste mitrudern, und wie ich ohnmächtig wurde, da band einer seinen Gürtelriemen ab und schlug mich, dass mir das Blut den Rücken herunterlief. Da bin ich nicht wieder ohnmächtig geworden, aber ich habe mir beinahe die Zunge durchgebissen. Ich sagte ihnen, sie sollten mir wenigstens

etwas für die Jungfernschaft der drei Mädchen geben, aber sie lachten und sagten, aus der Jungfernschaft machten sie sich nichts. Sie setzten uns auf der Schildkröteninsel ab, ich ging zu dem Gouverneur Seiner Majestät des Königs von England, er erlaubte mir meinen Handel. Ich bekam meistens Goldstaub, den ich in einer Schweinsblase hielt. Man konnte alles offen liegen lassen, es wurde nichts gestohlen. Es waren wenig Flibustier da, denn Morgan machte gerade seinen berühmten Zug, von dem ich nun erzählen will. Wie die Nachricht kam, dass er Karthagena geplündert hatte, wurden alle wütend, die auf der Schildkröteninsel waren, denn da hatte es grosse Beute gegeben, sie schoben ihre Boote in die See und wollten zu ihm rudern, denn es wurde auch schon von Panama gesprochen. Mir redeten sie zu, ich sollte auch mitkommen, und da war etwas zu holen, und damals war ich so mutig geworden, dass ich mir aus dem Leben gar nichts mehr machte, denn ich dachte: einmal muss ich doch sterben. Zwei in unserem Boot mussten immer schöpfen, denn das Wasser floss immer oben hinein, weil die Wogen hoch gingen, aber die Flibustier ruderten in ihrer Wut immerzu. Wir brauchten fünf Tage bis zu dem Fort San Lorenzo an der Mündung des Chagro, das Morgan erobert hatte. Zu der Zeit assen wir nur Zwiebäcke, die vom Wasser aufgeweicht waren, denn es war nichts trocken zu halten im Boot, und ich hatte zwei Fässer guten Branntwein mit, dadurch kamen die Flibustier sehr in Schulden bei mir, denn sie mussten alle zusammen bürgen, damit ich keinen Schaden hatte an den Toten. Wie wir kamen, hielt Morgan gerade Musterung; er nahm dreizehnhundert Mann mit nach Panama; wie wir in unsere Boote stiegen, brachten wir ein Hoch auf den König von England aus und auf Morgan, aber bei Morgan schrien sie lauter. Wir mussten den Chagro aufwärts rudern, aber wir hatten so wenig Platz in den Fregatten, dass wir uns nicht einmal setzen konnten. Da wurden wir sehr müde. So kamen wir am ersten Tag bis Rio de los Braços, da





wollten wir uns etwas zu essen holen, denn wir hatten nichts mitnehmen können. Aber die Spanier, die da wohnen, hatten alles Korn abgeschnitten, und das Vieh fortgetrieben, und die Häuser waren ganz leer. Wir schliefen wenigstens in den Häusern auf dem Fussboden, aber zu essen gab es gar nichts, so stopfte sich jeder eine Pfeife Tabak. Ich hatte noch ein Fässchen Branntwein, das verkaufte ich, das Gläschen für eine Unze Gold, auf Kredit; da wurde ich ein reicher Mann, denn die Flibustier bezahlten immer ehrlich, nur meine Mädchen hatten sie mir ohne Geld abgenommen, denn sie sagten: man darf mit rotem und schwarzem Menschenfleisch handeln, denn das ist von Gott dazu geschaffen, dass wir es brauchen, aber mit weissem Menschenfleisch zu handeln ist Sünde. Am zweiten Tage liessen wir unsere Fregatten liegen, denn der Fluss war nicht mehr tief genug und war auch ganz versperrt von Baumstämmen. Ein Teil der Leute musste dableiben, damit uns die Spanier nicht hinter unserem Rücken die Schiffe wegnahmen. Wir wollten zu Fuss weiter, aber der Morast war so tief, dass viele nicht wieder heraus konnten und erstickten. Deshalb setzten wir uns in kleine Kähne. Aber weil wir zu wenig Kähne hatten, so fuhr ein Teil von uns immer flussaufwärts, dann stiegen wir an einer festen Stelle aus und warteten, und die Kähne fuhren zurück und holten andere. Da sah mich Morgan das erstemal und sagte den Flibustiern, sie sollten mich in den Fluss werfen, weil ich nichts nütze wäre. Aber die Flibustier antworteten ihm, dass sie mir schuldig wären, deshalb dürften sie das nicht. Den zweiten Tag mussten wir im Freien schlafen. Den dritten Tag ging es genau so wie den zweiten. Da schimpften die Flibustier, dass sie noch keinen Spanier gesehen hatten, denn sie waren ganz schwach vor Hunger und dachten, dass die Feinde etwas zu essen bei sich hätten; sie assen aber Laub und Gras, und darunter war manches Ungesunde. Auch war es schlecht, dass wir im Freien schlafen mussten, denn die Nächte waren so kalt, dass es am Morgen reifte, und wir hatten nur Hose und Hemd an und weiter nichts. Am vierten Tag wurde es besser, da konnte man am Fluss entlang marschieren, weil wir höher

kamen, und da ruderte die eine Hälfte in den Kähnen und die andere marschierte. Und zwei Flintenschüsse vor uns gingen immer zwanzig oder dreissig Mann mit dem Führer und waren ganz leise, denn wir hofften, dass die Spanier uns einen Hinterhalt gelegt hätten und hofften, sie zu überraschen, dass sie nicht vor uns flohen, denn wir dachten, dass sie etwas zu essen bei sich hätten. Am Mittag trafen unsere Leute auch auf einen Hinterhalt, da freuten wir uns, und jeder schüttete frisches Pulver auf die Pfanne, und dann schrien wir laut und stürzten auf die Verschanzung los, und ich war auch dabei, denn ich fürchtete mich nicht, ich hatte aber keine Flinte; aber da fielen wir beinahe um vor Schreck, denn sie hatten immer solche Angst vor den Flibustiern, dass ihrer zehn vor einem fortliefen. Und sie hatten alles Essen mitgenommen, nur leere Tornister lagen noch da. Da freuten wir uns zuletzt doch, schnitten das Leder ab und nahmen es mit. Und am Nachmittag hatten wir noch einmal eine vergebliche Freude, denn wir fanden wieder eine leere Verschanzung, aber die Spanier hatten wieder ihre Tornister zurückgelassen. Da hatten wir am Abend wenigstens etwas zu essen, denn wir schnitten das Leder in kleine Stücke, weichten sie in Wasser auf, schabten





die Haare ab, klopften sie zwischen zwei Steinen und rösteten sie dann. Am fünften Tag hatten wir ein grosses Glück, da war wieder eine Verschanzung, aber die Spanier hatten zwei Säcke Mehl vergraben, ehe sie flohen, die fanden wir und schleppten sie vor Morgan, und der verteilte sie an die, welche das Leder nicht vertragen konnten, da habe ich auch wohl ein viertel Pfund Mehl erwischt. Am sechsten Tage mussten wir uns oft ausruhen, denn wir waren sehr schwach, weil wir zu wenig gegessen hatten, da fanden wir aber eine Scheune, die war voll Mais, der noch im Kolben war, da stopfte sich jeder sein Hemd über dem Gürtel voll, dass er aussah wie eine Rübe mit zwei Wurzeln, und dann assen wir den rohen Mais im Marschieren, denn wir dachten, wenn wir uns mit Kochen aufhielten, so würden wir immer schwächer und könnten nachher nicht mehr unseren Mann stehen, wenn es ans Arbeiten ging, denn schon beim Schiessen ist es ja schlimm, wenn der Arm nicht ganz fest ist. Jetzt konnten auch die Kähne nicht mehr weiter, da mussten wir alle gehen. Am siebenten Tage morgens schoss jeder seine Büchse ab, putzte sie ordentlich und lud sie neu, aber wir kamen erst nach Cruz; da waren die Leute auch geflohen und hatten alles angesteckt; es brannte noch, wie wir kamen, und die Flibustier lachten und glaubten, sie könnten ihr Fleisch bei dem Feuer braten, aber es waren nur noch ein paar Hunde und Katzen da, die assen wir. Am achten Tag hielt Morgan morgens Musterung, da waren wir noch elfhundert Mann, und nun wurde es gefährlich, denn von Cruz bis Panama, jenseits der Wasserscheide, ist der Weg so eng, dass oft nur zwei Mann nebeneinander gehen können. Wie wir in dem Engpass waren, kamen plötzlich viele Pfeile von oben, und etwa zehn Mann wurden getroffen, aber man sah oben nur Sträucher und Bäume. Da schossen wir aufs Geratewohl nach der Richtung, und schossen zwei von den Indianern herunter, die andern flohen, und wir zogen weiter. Vor dieser Stelle hatten wir Furcht gehabt, denn wenn die Spanier nicht solche Angst hätten, so hätten hundert Mann uns hier alle zusammenschiessen können. Aber nun wurde es sehr schlimm, denn es kam ein kalter Regen, und wir waren fast ganz nackt, weil die Dornen uns alles zerrissen hatten, und des Nachts deckten wir uns mit Gras und Laub zu, wenn das auch nass war, dass wir die Wärme im Körper behielten. Hier war es aber, wo mich Morgan zuerst in seine Macht bekam. Denn es war ihm ein Pfeil durch den Fuss gegangen, wir waren doch alle barfuss, und unten war die Spitze abgebrochen, und wie er ihn herausziehen wollte, da brach auch das obere Ende ab. Da musste ich mich auf allen vieren niederknien, und er setzte mir den Fuss auf den Rücken, steckte

einen Ladestock in die Wunde und schlug mit einem Stein darauf, dass das Stück von dem Pfeil, das in der Wunde steckte, herauskam. Dann wickelte er erst saubere Blätter um den Fuss und zerriss sein Hemd und verband ihn damit, und weil er nicht gehen durfte wegen der Entzündung, so hüpfte er auf einem Bein und stützte sich auf mich, das war sehr anstrengend für mich. Am neunten Tag schossen wir wieder die Büchsen ab und luden neu, wegen der Nässe, dann kamen wir in die Ebene. Da sahen wir Vieh und einige Spanier zu Pferde. Die Männer flohen, und wir machten uns an die Rinder, zogen sie ab und zerschnitten sie; aber Feuer durften wir nicht anzünden, denn einer war auf einen Baum gestiegen und hatte die Türme von Panama gesehen. Da schrien wir alle vor Freude, und die Spanier waren ausgerückt und schrien auch, und wir assen unser Fleisch roh. Da wurden wir satt, und obwohl es noch zwei Stunden vor Sonnenuntergang war, so legten wir uns doch hin und schliefen, denn wir wollten frisch sein für den Kampf. Und die Spanier hatten die ganze Nacht durch Wachtfeuer. Am andern Morgen führte uns Morgan einen versteckten Weg; wir beide gingen immer voran, er war auf mich gestützt und hüpfte, und wir kamen auf einen Hügel und sahen unten die Spanier. Die schickten zuerst zweitausend wütende Stiere gegen uns und dann ihre Reiterei, und Morgan, der seinen Ort ausgesucht hatte, schickte ihnen nur zweihundert Flibustier entgegen. Die Stiere und Reiter gerieten in einen Sumpf, das hatte Morgan gewollt, und die Flibustier schossen, und jeder traf immer seinen Mann; da waren in einer halben Stunde nur noch etwa fünfzig Reiter übrig, die flohen; und gegen die Stiere liefen einige Mann, die ihre Lumpen in der Luft schwenkten und schrien, und so wendeten sie die Stiere zur Seite, dass sie immer weiter fortstürzten und zuletzt nicht mehr von ihren Leuten eingeholt werden konnten. Wie die Fusssoldaten das sahen, schossen sie ihre Gewehre in die Luft und liefen fort, und die Flibustier liefen hinter ihnen





her und schossen viele tot, namentlich zielten sie auf die Mönche, die bei den Soldaten waren; Gefangene aber machten sie nicht, denn das hatte Morgan verboten, sondern wenn einer sich ergeben wollte, so wurde ihm der Hals abgeschnitten, um Pulver zu sparen. Die Spanier waren im ganzen dreitausend Mann stark gewesen, und wir hatten nur zwei Tote und zwei Verwundete, die Spanier aber liessen sechshundert Mann auf der Strecke. Das ist schwer zu glauben, aber die Flibustier hatten die Meinung, dass ihnen alles glückte, wenn Morgan sie anführte. Morgan aber spuckte seinen Priem aus und steckte seine Pfeife an, denn damals rauchte er nur, wenn Gefahr war, und das Priemen war er gewohnt von der Zeit her, wo er noch Matrose gewesen war. Jetzt raucht er, weil ihm das Pulver die Backen fortgerissen hat, aber er kann nicht ordentlich ziehen, deshalb ist die Pfeife immer kalt, aber er merkt es nicht. Er sagte, jetzt müssten wir gleich auf die Stadt losgehen, ehe sich die Feinde wieder sammelten; und auf allen Hauptstrassen hatten die Spanier Barrikaden von Mehlsäcken gemacht und hatten Kanonen dahinter, aber wir gingen durch eine Nebenstrasse in die Stadt und fanden alles leer, bis wir auf den Marktplatz kamen, da standen Kanonen, und eine wurde losgeschossen und tötete fünfundzwanzig Mann; die andern aber wurden nicht mehr abgeschossen, denn wir schnitten der Bedienung gleich die Kehlen durch. Nun hatte Panama siebentausend Häuser und allein acht Klöster, und alles Gold und Silber aus Peru wurde nach Panama gebracht, ehe es nach Spanien ging, dazu waren allein zweitausend Maultiere da. Deshalb war die Stadt sehr reich, aber die Spanier hatten alle ihre Schätze in den Kellern und sonstwo vergraben. Deshalb war es die Hauptsache, dass wir die Spanier fingen. Zuerst streckten wir sie auf Heuwagen, wir banden sie mit den Füssen an der Schere fest, wickelten ihnen das Heuseil um die Handknöchel und zogen sie von hinten mit der Winde lang.

Aber dabei starben viele, ehe sie gesagt hatten, wo sie ihre Schätze hatten, weil wir zu hastig waren, deshalb erfand Morgan, dass wir sie schnürten und mit den Füssen über Feuer legten, da gestanden sie, und wenn welche starben, so starben sie nachher, und das war uns ganz recht, denn wir konnten so viele überflüssige Esser nicht gebrauchen.

Und damals geschah die Geschichte mit der Spanierin, die wir unvermutet wiedergetroffen haben. Sie war damals vierzehn Jahre alt und das schönste Mädchen, das ich gesehen habe, und ich verstehe mich darauf, denn mir sind nachher noch viele Mädchen durch die Hände gegangen, denn ich habe Morgan mit meiner Arbeit ernährt, wie er blind war. Sie war in einem versteckten Landhaus gefangen, das über zwei Stunden von Panama entfernt war, wo ihre Eltern sie sicher geglaubt hatten. Wie Morgan sie sah, liess er sie gleich losbinden und gab ihr drei Negerweiber zur Bedienung und wies ihr ein schönes Haus an, dann musste ich ihm das Haar schneiden und ihn rasieren, und er zog eine goldgestickte Uniform an und Stiefel. Sie lachte immer und sagte, ihre Leute erzählten immer, die Flibustier seien Teufel und keine Menschen, aber wir wären doch sehr gutmütig und liessen jedem seinen Willen, und wären eben solche Menschen wie die Spanier. Damals sang sie auch oft zur Gitarre das Lied, das sie hier sang, und Morgan sass stumm zu ihren Füssen und hörte zu, denn er scheute sich zu sprechen, weil seine Stimme



durch das viele Trinken und Schreien und die vielen Erkältungen sehr hässlich war, denn auch sonst war er für ein Mädchen nicht schön, weil er kurz und breit war und lange Arme mit breiten Händen hatte und kurze Beine, und die Uniform passte ihm gar nicht. Die Flibustier schimpften untereinander über ihn, dass er sie aus Verliebtheit in Panama zurückhalte, bis ihnen die Spanier auf den Hals kämen, aber es wagte ihm keiner etwas zu sagen. Morgan liess ihr durch eine Negerin sagen, dass er sie heiraten wollte und mit ihr nach England gehen und vornehm leben, denn Morgan war ein Schlauer, der sein Geld vergrub. Wie er kam, sagte sie ihm, er sei ein Hund und solle nicht zu ihr kommen. Da schickte er die Negerweiber fort und war allein mit ihr und wollte sie küssen, sie aber zog einen Dolch und stach ihn, und wusste Bescheid und stach von unten nach oben, so dass sie ihn beinahe getötet hätte. Da ging er fort, liess an ihre Eltern schreiben und liess sie auslösen für dreissigtausend Piaster. Und seit der Zeit hatte er keine Freude mehr am Flibustierleben. Denn dann machte er den Betrug und betrog uns alle, denn er sagte, es solle jeder seine Beute auf einen Haufen bringen, und er wolle abschätzen und teilen, und da behielt er heimlich das meiste. Viele sagten untereinander, sie wollten ihn totschlagen, aber ihm ins Gesicht machte keiner Vorwürfe: ich selber habe damals ganz gut verdient, denn es waren mir wohl hundert schuldig, die bezahlten und ich bekam fast alles, was auf ihr Teil gefallen war."

Wie der Reeder seinen Bericht geendet hatte, schwiegen die andern eine Weile. Dann sprachen einige ihre Zweifel aus, ob der Jude nicht für seine zwei Schillinge gelogen habe, denn viele behaupteten auch, dass Morgan gehängt sei, wie er nach England kam. Zuletzt aber meinten sie alle, dass die Erzählung jedenfalls ausserordentlich sei, was den Marsch von San Lorenzo nach Panama betreffe, auch wenn sie gelogen sei, und dass der Reeder zwei Schillinge ganz gut für sie habe bezahlen können.





KARL WALSER, KAFFEEKONZERT

BERLINER SEZESSION

VON

EMIL WALDMANN

Einen Januskopf hat die Berliner Sezession immer gehabt. Das eine Gesicht schaute nach den lebendigsten Meistern des neunzehnten Jahrhunderts zurück, das andere blickte über die Gegenwart hinaus in die Zukunft. Wenn dieses zweite, dieses moderne Antlitz in diesem Jahre den Horizont ein wenig weiter genommen hat als in den vergangenen, so ist das ein Grund, der Ausstellung grösseres Interesse zu verleihen. Dafür, dass das, was dieses Gesicht erblickt, etwas ärmlich wirkt, kann das Gesicht nicht. Und es ist auch müssig zu verlangen, dass die Sezession eine solche Ausstellung schon vor drei Jahren hätte machen sollen. Niemand ist durch das Abwarten geschädigt, und zu einer Auseinandersetzung mit den neuen Dingen ist es immer noch früh genug. Das Publikum der Sezession benimmt sich korrekt auch vor den unverständlichsten Erscheinungen; in einer grossen Cézanne-Ausstellung wäre noch heute sicher mehr Lärm, trotzdem der Mann tot ist. Denn nicht die Idee setzt die Revolution durch, sondern das naive Schaffen einer grossen Persönlichkeit.

Die Malerei des zwanzigsten Jahrhunderts, die in die härteste Nähe mit Renoir, Leibl, Trübner und Liebermann gerückt wird, hat versucht auch ihre mittelbaren Ahnen zu zeigen: Cézanne, van Gogh, Matisse, Hodler. Leider fehlt Munch. Leider, im Sinne entwicklungsgeschichtlicher Auf-



ERNST BARLACH, SCHLAFENDE VAGABUNDEN
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

schlüsse — glücklicherweise, für die Wertung einiger des Jüngeren, die von ihm herkommen, und vor deren Leistungen einem nun der Maassstab dafür nicht zur Hand ist, was auf diesem Wege eine starke naive Persönlichkeit schon geschaffen hat, und dass also dieser Weg gangbar ist.

Im allgemeinen macht sich das Streben nach Gesetzmässigkeit geltend, man sucht dem Gesetz der Erscheinung auf die Spur zu kommen. Wie die Natur aussieht, das interessiert nicht mehr, weil die Erscheinung zufällig ist und in gewissem Sinne vom Beschauer abhängt. Was man fühlbar machen will, ist die Daseinsberechtigung dieser Erscheinung, die geheime Form, nach der sie sich aufbaut. Da die Natur ihre Körper mit der Sphäre und dem Kubus aufbaut, da Farbe und Licht nach bestimmten Zahlen- und Teilungsverhältnissen entstehen, versucht man heute, mit diesen (wissenschaftlich ergründeten) Gesetzen konform zu gehen und Kunst zu schaffen, so wie die Natur Erscheinung schafft.

Dies ist nicht so umwälzend neu, wie die Apostel dieser Richtung gern behaupten. Ein Teil davon steckt in jeder Kunst, wenn sie gut ist, und das Neue ist nur die Ausschliesslichkeit, mit welcher der Gesetzesstandpunkt vertreten wird. Im Grunde wollten weder Cézanne noch van Gogh etwas anderes. Dass ihre Werke oft sehr gross sind, beruht aber nicht auf diesem Wollen allein, sondern auf der Stärke ihres Anschauungs- oder Erlebnisvermögens, das mit diesem oder, wenn man will, trotz diesem Zwecke noch Werte schuf, die sich nicht ausrechnen lassen, sondern der Natur doch wieder sehr nahe kommen. Wenn Cézanne ein Stilleben malt, ist er überzeugt, die Birnen da vor ihm sähen so aus; er will sie abmalen, nicht übersetzen. Darum ist er so reich. Und wenn Munch irgendein Seelendrama malt, dann ist er von dem Ausdruck der Seele so fasziniert, dass er genug damit hat, wenn dieser erlebte Ausdruck möglichst rein von ihm auf der Malpappe steht. Das Andere kommt nebenher. — Von Matisse, dem Problematiker mit dem grossen Einfluss hängt in dem Langsaal rechter Hand ein Stilleben, ein



ERNST BARLACH, DER EINSAME

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN



KARL KRAUS, KNABENBÜSTE

Blumentopf mit Zyklamen auf einem blauen Gartentisch, ein Werk, an dem man gut exemplifizieren kann. Dass man überhaupt exemplifizieren muss, liegt daran, dass dieser Mann, der so malt, zeitweise die ganze in Paris zusammenströmende Jugend aller Länder an sich zog und als ein höchst fruchtbarer Lehrer galt. Unvermischte leuchtende Farben, die Zeichnung absolut eindeutig, das dekorative Gleichgewicht stabil, und nichts Zufälliges. Es wäre eine Verkennung des tatsächlich Vorhandenen, wollte man bestreiten, dass dieses Bild ungeheuer klar ist. Die Erscheinung ist auf ihre wesentlichsten Faktoren reduziert. So sieht ein Topf mit Alpenveilchen aus, — wenn man ihn nicht vor sich hat, sondern an ihn denkt: die Phänomenalität ist in aller Deutlichkeit erfasst. Aber das ist ungeheuer wenig. Am Ende ist ein Skelett auch klarer als ein Körper.

Ebenso kann man von dem grossen Werk Matisses', dem „Tanz", leicht feststellen, dass es sehr klar ist, und das beispielsweise in der Bewegung der Frau links der Rhythmus ungeheuer eindringlich wirkt. Aber was sagt das? Das sind doch nur Qualitäten für eine Bildnotiz. Findet man dergleichen beim Blättern in einem kleinen Taschenbuch, dann mag man betroffen sein über die Ausdrucksstärke und denkt gern daran, wie der Mann, der mit solcher Reinheit solche Formvorstellung hinschreibt, nun nachher das zu einem Bilde verarbeitet hätte. Für ein Bild jedoch genügt dies nicht, es ist bei allen meinetwegen dekorativen Meriten ungeheuer wenig, ungeheuer ärmlich, ungeheuer kümmerlich und ungeheuer steril. Man sieht den Weg nicht, der darüber hinausführt. Ein Gesanglehrer ohne Stimme. Dass dieser Mann, der übrigens früher reizvollere Dinge gemacht hat, Einfluss gewinnen konnte, liegt an Folgendem: die Jugend, die mit ihrem Instinkt einsah, dass aus der impressionistischen Anschauung so wenig wie aus der impressionistischen Technik noch neue Kräfte zu ziehen waren, wollte die Elemente neu lernen und fühlte sich wohl bei jemand, der ihr handgreifliche Dinge vordemonstrierte — so wie einer, der lange so halbwegs wie von selber fliessend italienisch gesprochen hat aufatmet, wenn er sich nun endlich entschliesst, einmal wieder ordentlich die Grammatik zu studieren. Auch der Einfluss Picassos, der ebenfalls früher feine merkwürdig angeschaute Dinge malte, erklärt sich auf die gleiche Weise: Lehrer wider Willen.

Doch sehen wir uns nach den Resultaten um, soweit sie wirklich Neues darstellen. Von vornherein muss ich einräumen, dass es mir nicht gelungen ist, zu Bildern von Huber, E. L. Kirchner, Derain, Segal, Purrmann, Schmitt-Rottluff, Heuser, Steiner, Kokoschka, Kl. Richter und einigen anderen in ein Verhältnis zu kommen, dass ich sie für schlecht und uninteressant halte, und dass es mir wenigstens mit den figürlichen Sachen von Heckel und den landschaftlichen Arbeiten von Erbslöh nicht besser gegangen ist. Man soll nicht immer das Dekorative einwenden, da damit doch nur die kunstgewerbliche Seite gemeint ist. Reine, schöne Farben, wie sie Pechstein in Glasgemälden hat, sind bedeutend in Glasgemälden, wo man das Schmückende sucht, notfalls auf Kosten des Ausdrucks, und die vielberufene Gobelinhaftigkeit, die Cézanne nebenher gab, hört auf eine Qualität zu sein, wenn sie nicht mehr nebenher geht, sondern zur Hauptsache wird. Auf der Baufachausstellung in Leipzig ist dies sehr interessant und die Architekten, die sich der Malerei als einer dienenden Kunst an-



ERNST BARLACH, SPAZIERGÄNGER

MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

nehmen wollen und müssen, mögen sich damit befassen, hier die brauchbaren Werte herauszusuchen. Wer die Kunst um des Lebensausdrucks willen liebt, den sie vermittelt, kann hier ungerührt vorübergehen.

Nach dieser Einschränkung bleibt nicht allzuviel des Neuen übrig. Pechsteins Stilleben, die den Anschluss an Cézanne gefunden haben, sind das relativ Reichste, in ihnen lebt etwas von dem Klingenden seiner Farbe, zugleich aber giebt er einen strengen Aufbau in Form und Fläche, der sich mit diesem Element zu einem festen Ausdruck verbindet. Seinesgleichen auf dem Gebiete der Landschaft ist Othon Friesz, vor allem mit seinem „Garten". Dort ist es ihm gelungen die Erscheinungskraft des Ganzen zu verbinden mit einer starken Raumillusion; er giebt die Tiefe deutlich ohne die Fläche zu sprengen, und durch accentuierte Zeichnung des Vordergrunds schafft er ein lebhaftes Spiel der plastischen Gradunterschiede. Eugène Zacks Figuren in ihrer gewollten Einfachheit der Linie sind trotz der starken Stilisierung doch nicht dem reinen Ornament verfallen, sondern haben einen Archaismus, der im Ausdruck an grosse Holzschnitte von George Minne erinnern, stehen aber kaum auf einer höheren Stufe, als die Werke des frühen Picasso, die der konsequente Kubist inzwischen verleugnet hat.

Vor den Akten von Erbslöh, dem mit blauen Fond auf dem roten Sofa, und dem andern, der „Frau am Meer", fiel mir die Stärke der Form und der Zeichnung auf. Zwar, auf dem erstgenannten lässt das Formgefühl plötzlich aus am linken Oberschenkel der Frau, wo man den Zusammenhang mit dem übrigen Körper nicht mehr spürt, aber trotzdem muss man hier das Walten einer gewissen starken wenn auch rohen Individualität feststellen. Hier ist eine Leistung, auf deren Basis man vielleicht starke Dinge für die Zukunft erwarten kann, und die selbst dann, wenn dieser Wechsel auf die Zukunft nicht eingelöst werden sollte, immerhin respektabel bleibt. Über die Akte, die Pechstein vor drei Jahren in der „Neuen Sezession" ausstellte, ist hier ein Schritt hinaus gethan. Und vor der „Sinkenden Nacht" von Georg Brandes, diesem messingfarbenen Akt vor Mattblau, Schiefergrau und Mattgrün hat man dieselbe Empfindung. Dass Brandes mehr auf den Linienausdruck, Erbslöh mehr auf den plastischen Ausdruck Wert legt, ist schliesslich ein Temperaments-, kein Qualitäts-Unterschied. Das Eine jedoch bleibt zu fragen: sollen wir uns damit begnügen, oder sind hier noch Möglichkeiten für eine Weiterentwicklung denkbar? Sieht man Erbslöhs „Frau am Meer" an, die den Eindruck eines Bildes macht, so möchte man meinen, diese Möglichkeiten seien sehr beschränkt. Ob kom-



ROBERT BREYER, MALVEN



MAX BECKMANN, DIE FAMILIE SIMMS
MIT ERLAUBNIS VON PAUL CASSIRER, BERLIN

mende Zeiten für das Mystische, das man darin sehen will, ein Organ haben werden, bleibt doch sehr fraglich, und, wenn ja, so sind die Konsequenzen bedenklich, weil dann eine neue Ära Böcklin vor der Thür steht. Dann kommen Brandenburg und Odilon Redon, und dann kommt „das Sujet". Dieses aber haben wir bereits. „Das Sujet", der Gegenstand ist für heutige Menschen nun einmal der Akademie dicht benachbart (es müsste denn einer sehr stark sein und Slevogt heissen!). Man mag das bedauerlich finden und deswegen den Impressionismus, dem wir diese Gesinnung verdanken, beschimpfen, soviel man will, um die Thatsache wird man nicht herumkommen. Noch in einer so vollblütigen, anschauungstrunkenen Natur wie Corinth steckt, wenn er „das Sujet" malt, ein nicht immer gut verhülltes Teil Akademie. Wer mit dem neuen Können oder der neuen Naivität sich „dem Sujet" naht, hat nur den Ausweg der absoluten Kindlichkeit (Klaus Richters „Revolution") oder, wie Hettner und M. Oppenheimer des leise Akademischen. Dies ist sicher das Schlechteste nicht. In einem Bilde wie Hettners „Niobiden" steckt bei allem Gelernten und Arrangierten der Komposition doch noch ein beträchtliches Maass von Ausdruck, von dramatischem Zug und von feinem Körperempfinden. — In ähnlicher Weise hat Oppenheimer die ihm entgegenstehenden Hemmun-



RUD. GROSSMANN, BLICK AUS DEM FENSTER

gen überwunden, nur dass seine Hemmung nicht Neoimpressionismus hiess, sondern mehr und mehr verschämter Kubismus. Keines der lernbaren Mittel bleibt einem geschenkt, auch die Betonung der Hauptfigur durch ein schüchtern über ihr angebrachtes Dreieck (die Abstraktion der alten guten Dreiecksanordnung) feiert ihre Auferstehung. Aber innerhalb dieses Schemas ist doch, auch ausser der Farbe, viel Ausdruck erreicht. Der Kubus ist nur latent wirksam, und die Beseelung der Figuren ist sehr fühlbar; an dem rechten Bein des Gegeisselten branden die Formenwogen in eindringlicher Lebendigkeit herum, und die Empfindung für das Körperliche teilt sich dem Beschauer mit, im Ganzen wie im Detail. —

Dass die neue Kunst ihr, soweit wir sehen, Bestes in der Komposition und der Akademie leistet, das zeigt, dass sie zur Natur kein direkt naives Verhältnis hat. So ist auch die geringe Vertretung der Landschaftsmalerei keine weiter auffallende Erscheinung. Vielleicht liegt den jungen Künstlern der erratische Block Cézanne zu sehr im Wege, und thatsächlich kann man ihn, wie das citierte Beispiel Othon Friesz' erläutert, kaum umgehen. Wer es dennoch thut, scheitert, und es ist thatsächlich nur ganz Wenigen gelungen, auf diesem Gebiete etwas Eigenartiges zu schaffen. Hier steht an erster Stelle E. Heckels „Kanal" mit seiner starken Raumsuggestion. Das räumliche Erlebnis dieses Stücks Wirklichkeit ist mit schlagender Kraft mitgeteilt; aber nicht nur als Intensität, sondern mit grossem bildnerischen Reichtum an allgemeiner Beobachtung und mit Sinn für Bildwerte. — Ewalds Figurenbild lebt von der Verschmelzung so gegensätzlicher Elemente wie Gauguin und Cézanne, das Sympathische in Nowaks „Spaziergang" liegt in der Geschmackskultur mit der eklektisch Cézanne, Renoir und Bonnard durcheinander gemischt sind. Oswald Galles „Sommer" ist nicht so gut, wie Karl Hofer dergleichen vor sechs Jahren malte, und van Dongens „Toilette der Anita" ist nicht im stande über das fürchterliche Schick hinweg zu täuschen, das dieser Maler in einer Sonderausstellung im Frühjahr bei Bernheim so schreiend dokumentierte.

„Die Welt, in der die grossen Kunstwerke geboren werden, besteht aus Leidenschaft, Vernunft und Wille" sagt Zola. Mir scheint, dieser neuen Kunst fehlt es sehr oft an der richtigen Leidenschaft. — Wir leben in einem rasenden Tempo. Dass van Gogh und Cézanne für uns heute schon Klassiker geworden sind, mag begreiflich scheinen; sie waren in ihren besten Werken immer klassisch



PAUL CÉZANNE, STILLEBEN



LOVIS CORINTH, BOOTSHAFEN

wegen ihrer wahren Monumentalität. Aber dass heute selbst die drei allerdings sehr gut ausgesuchten Lautrecs und dass selbst die von Lautrec ausgehenden Arbeiten Pascins etwas Antirevolutionäres haben, ist doch erstaunlich. Denn im Grunde arbeitet Pascin kaum mit andern Mitteln als die Neuen. Er giebt ebensowenig Detail, wie sie, er beherrscht die Cézannesche Wischtechnik so gut wie sie, er abstrahiert nicht weniger als sie — und dadurch, dass er gebändigt ist, nur um so herrlicher wird.

Noch nie, so scheint es, sind die wahren Grössen der Sezession so glänzend repräsentiert gewesen, wie diesmal. Ein solches Kabinett wie diese Liebermann-Kollektion hat man seit langem nicht mehr gesehen, über den Trübnersaal ist das Gleiche zu sagen, und Renoir, von dem aus seiner sogenannten „besten“ Periode (der ersten Hälfte der siebziger Jahre) nur ein einziges Werk einer grossen Anzahl der späteren Zeit gegenübersteht, wirkt doch äusserst machtvoll, kraft seiner starken naiven Persönlichkeit, die ihm sogar erlaubt, gelegentlich einmal ein bedeutendes, sich mit van Gogh berührendes Stilleben zu malen. — Man darf nicht ungerecht sein. Es wäre unbillig zu verlangen, dass eine noch in den Anfängen steckende Bewegung, die nur die jungen Talente umfasst, heute schon den Meisterwerken der Gereiften etwas Ebenbürtiges an die Seite zu setzen hätte. Aber man sieht einstweilen den Weg nicht, wie es weiter gehen kann, die



JULIUS PASCIN, LIEGENDES MÄDCHEN

wirkt doch viel natürlicher. Es liegt eben nicht an den Mitteln, sondern an der Anschauung und an der Leidenschaft. Pascin und van Dongen mag der Fremde vergleichen, sie malen dieselben Gegenstände und beherrschen dieselben Mittel. Dass van Dongen so schlecht wirkt, ist fast eine menschliche Qualität; Pascin ist unbekümmert, das heisst echt. — Auch Hodler, vor wenigen Jahren noch verhöhnt wie ein Erzrevolutionär, sieht heute wie ein alter Meister aus. Gegenüber der bitteren Armut Matisses verfügt er über einen blendenden Reichtum an Gestaltungskraft, der

Gefahr des Kunstgewerbes, die des Akademischen scheint unabwendbar, und was an reinem Expressionismus möglich ist, hat vor Jahren schon Munch gestaltet. Wir sind weit davon entfernt, uns, weil wir bei den Jungen das Grosse einstweilen noch nicht sehen, auf einmal jedes Experiment von van Gogh als ein Meisterwerk und jede Studie von Cézanne als eine reife vorbildliche Schöpfung hinzustellen. Im Gegenteil, wir sind nach wie vor der Meinung, dass das Theoretische in van Gogh oft so stark war, dass es seine Schöpferkraft lähmte, und wir glauben, dass von Cézannes Oeuvre, wenn es erst einmal klassiert und ganz übersehbar sein wird, sehr vieles an Schätzung einbüssen muss. In der Sammlung Pellerin in Paris, der einzigen Stelle heute, wo man auf einmal eine zureichende Kenntnis von ihm erlangen kann, fällt einem schon beim dritten Besuch auf, wie doch sehr viele Bilder nur Versuche geblieben sind, wie er ein Ringender war, der fünfmal, sechsmal wieder von vorn begann, bis er das eine Bild, das er malen wollte, endlich in aller Reinheit realisierte. Aber in solchen letzten Realisierungen ist dann jedesmal plötzlich die Fülle der Anschauung wie durch ein Wunder wieder da, die bei den früheren, mehr konstruierten, technisch probierten Fassungen, fehlte. Jedesmal. Die Ausstellung giebt eine Reihe solcher endgültigen Gemälde, vielleicht den „Mord“, sicher das eine Stilleben und ganz sicher die Landschaft mit dem grauen Felsen. (Einer der allerschönsten Cézannes.) In dieser Hinsicht sind die Cézannes der Sezession gut ausgewählt; in der Sammlung Nemes sind nur wenige solche Endgültigkeiten zu finden. Ebenso ist es mit van Gogh. Kaum ein gleichgültiges Bild. In der „Berglandschaft“ fühlt man das Sausen des Windes, ganz trivial gesprochen, und wie er sich aus dem Impressionismus logisch entwickelte, zeigt die kleine Landschaft Nr. 40, die im Ton und in der Technik noch an Monet gemahnt, in der Struktur aber schon den selbstherrlichen Neuschöpfer verrät. Dergleichen Meisterwerke kann man, wie gesagt, von den Jüngeren nicht erwarten, und dass man in den Stärkeren von ihnen den Anschluss an die gute Tradition nicht findet, ist auch belanglos. Er kann da sein, ohne dass wir ihn immer fühlen, kunsthistorische Zusammenhänge sieht man meist erst später, die Konsequenz Monet-van Gogh hat man früher gewiss auch übersehen.



E. HECKEL, KANAL



HERM. BRUCK, DÄCHER

Was aber bei dieser ganzen Ahnenprobe bedenklich macht, ist dies, dass die wirklichen Ahnen der Bewegung uns heute auch gescheitert vorkommen. George Seurat, von dem man eine Anzahl Werke verschiedenster Art beisammen sieht, scheint uns genau so steril wie die Nachfahren. Seine Konstruktion, sein Vergewaltigen der Anschauung zugunsten seines technischen Dogmas mussten ein grosses Bild wie den „Chahut" zum Scheitern bringen. Die Linieneinheit und die Gleichmässigkeit des staubigen Lichts hat man sofort aufgefasst und ist schon am Ende mit der Maschine, sie läuft dann nicht weiter. Sein „Sommersonntag" ist ein amüsantes Experiment dafür, wieweit man mit der wissenschaftlich neoimpressionistischen Technik die Harmonie etwa von Monets „Grenouillère" nachahmen kann, ohne Neues zu geben. Man steht vor einem Haus, aus dem schöne Geigenmusik ertönt. Der Musiker kommt heraus, und man begrüsst ihn: „Sie spielen aber sehr schön Geige." Da wird der Mann böse: „Was, Geige? das war überhaupt Handharmonika." — Zu ähnlich unfruchtbaren Resultaten ist der Dogmatiker, des reinen farbigen Neoimpressionismus gekommen, Henri Edmond Cross. Man kann dem Theoretiker der Richtung von vornherein alles zugeben, die flimmernde Farbigkeit, die dekorative Haltung, das Gesetz; und die künstlerischen Fragen haben eigentlich noch gar nicht angefangen. Auch ihm haben die Vernunft und der Wille die Leidenschaft erstickt. Dass bei ihm und bei Signac immer die Aquarelle, deren Technik die letzten Konsequenzen des Systems verbietet, wesentlich lebendiger sind, als die Ölbilder, ist die Probe aufs Exempel.

Doch genug mit den reifen Meistern und den toten Ahnen. Einstweilen scheint uns in den Werken beispielsweise dreier gleichfalls noch junger Künstler, wie Beckmanns „Familienbild", Rösslers „Abendspaziergang" und v. Brockhusens „Havelbrücke" höhere Qualität zu liegen, als bei den Jüngsten. Auch die Genannten sind noch im Ringen. Rösslers „Liebespaar" und Beckmanns „Titanic" zeigen, dass auch sie von der souveränen Meisterschaft noch sehr weit entfernt sind und sich nicht scheuen, auch einmal zu scheitern. Jugend gegen Jugend, Leistung gegen Leistung.

Die Plastik ist ziemlich spärlich vertreten. Hier

spürt man wenig von neuen Regungen. George Minne stellt eine naturalistisch behandelte Männerbüste aus, während E. de Fiori sich mit Glück bemüht Minnes frühere Ausdrucksformen statuarisch zu stilisieren. Lebendig und reif ist Hallers prachtvoller „Kauernder Nubier“.

Alle aber überragt um Hauptesiänge Ernst Barlach. Er überragt sie, weil er der einzige unter den modernen Plastikern ist, der als ein ganz und gar selbständiger Schöpfer dasteht. Während man bei den andern doch immer noch irgendwo und irgendwie eine leise Erinnerung an Vergangenes spürt, an Polyklet und Michelangelo, an Frühgriechisches, Jonisches, Ägyptisches, Indisches oder Gotisches, ist Barlach absolut unkonventionell. Man soll das andere, das so schön ist, darum nicht gering schätzen. Aber Barlach ist grösser. Er allein kam zu seinem Stil nicht von der Kunst aus, sondern von der Natur aus. In der unbekümmertsten Anschauung modernen Menschentums fand er die mächtige Raumfülle, das brausende Leben der Fläche, den gedrungenen Rhythmus der Bewegung und den starken Ausdruck der Seele. Jedes bewusste Stilisieren im Sinne architektonischer oder gar ornamentaler Bindungen liegt ihm fern; wenn er manchmal sehr abstrakt und überindividuell wirkt, wie jeder grosse Künstler: seine Stärke besteht darin, dass alle seine Formen dennoch stets voll sind von natürlichstem Leben. So giebt er bisweilen Visionen, die über alles hinausgehen, was je an Plastik geschaffen wurde. Sein Gefühl rührt dann an das Landschaftliche. In seinem „Spaziergänger“ ist es ihm gelungen, noch die Luft, noch den Wind und den Sturm mit fühlbar zu machen. Und dies ganz jenseits alles Impressionismus. Was die jungen Maler der neuen Generation mit allem Aufwand an Theorie bisher vergebens zu erreichen suchten, hat dieser naiv aus dem Vollen schaffende Künstler seit Jahren schon verwirklicht: die sogenannte „Überwindung des Impressionismus“ im Sinne des strengen Stils bei höchstem Ausdruck an Lebendigkeit.



WALTER BONDY, FRANZÖSISCHE PROVINZSTRASSE



PORTALLÖWE AUS SANDSTEIN
RHEINLAND, UM 1200

DIE SAMMLUNG SCHNÜTGEN
IM KÖLNER KUNSTGEWERBEMUSEUM

VON

FRITZ WITTE



Wir schreiben nicht gern die Biographie eines Mannes, der noch frisch an Körper und Geist unter uns weilt, und erst recht widersteht es uns, an diesen Mann die kritische Sonde anzulegen, um den Mitmenschen ein halbwegs getreues Spiegelbild von der Art seiner Persönlichkeit zu geben. Aber wir werden dazu herausgefordert, ja wir sind es der Welt schuldig, wenn jemand eine grosse That gethan, wenn er ein hohes Ziel erreicht hat, das ihm Zeit seines Lebens vorgeschwebt. Als Mitte des verflossenen Jahrhunderts allenthalben wie ein beglückendes Frühlingswehen der kraftvolle Trieb nach einer Neubelebung der Kirchenkunst durchbrach, da ist mancher weitblickende Mann daran gegangen, die beiseite geworfenen Produkte alter Kunst aus den Verstecken hervorzuziehen und ihnen eine neue Heimat und sorgsame Pflege zu bieten. Das wäre nur zu begrüssen gewesen, wären nicht eben dadurch auch Tausende von Kunstwerken verzettelt, aus ihrem Zusammenhang, aus der heimatlichen Umgebung, in der und für die sie geschaffen waren, herausgerissen worden. Hinzu kommt noch, dass die Sammelobjekte schliesslich in den meisten Fällen zu einer Handelsware herabgewürdigt wurden, waren doch viele dieser Sammler im Grunde nichts weiter als klug berechnende Kaufleute, die durch ihre Thätigkeit die sichere Bereicherung erhofften.

Anm. d. Red. Die Abbildungen auf den Seiten 517, 519, 520 und 523 verdanken wir dem Verlag für Kunstwissenschaft, Berlin. Sie stammen aus dem grossen Tafelwerk über die Skulpturen der Sammlung Schnütgen von Fritz Witte — dem ersten von vier geplanten Bänden.

Schon lange Jahre schauten interessierte Kreise voll banger Erwartung nach Köln hinüber, wo, genau der stolzen Domfassade gegenüber, im gotischen Giebelhause der als Kunstschriftsteller wie Sammler weit über Deutschlands Grenzen hinaus gerühmte und geschätzte Domkapitular Professor D. Dr. Alexander Schnütgen Stück um Stück seine köstliche Antiquitätensammlung speicherte.



SCHNÜTGENMUSEUM, GEMÄLDESAAL MIT ALTER BALKENDECKE

denen Anekdoten, die über den geistlichen Herrn mit seiner Hünenfigur in Stadt und Land verbreitet sind, das beweist vorerst die allgemeine Teilnahme, die bei Gelegenheit der Eröffnungsfeier die Bürger Kölns an den Tag legten. Schnütgens Eltern waren nach Steele gezogen, das im Bereiche der Erzdiözese Köln liegt. So brachte ihn denn sein endendes theologisches Studium zur rheinischen Metropole ins Priesterseminar. Nachdem er im Jahre 1866 zum Priester geweiht worden war, fand er sofort an der Metropolitankirche Anstellung, wo er dann verblieb bis zum heutigen Tage, nacheinander die Stellung eines Domvikars und Kapitulars bekleidend. Eine hoffnungsfrohe Zeit war es, in die er als junger Geistlicher hineingesetzt wurde, eine Glanzperiode Kölns, in der Männer vom bestem Rufe in flammender Begeisterung der mittelalterlichen Kunst das Wort redeten; die hohen Domtürme stiegen Stein um Stein in die Lüfte, Köln besann sich auf seinen alten Ruhm als Kunstzentrum des Westens und wollte es wieder werden. Schnütgen lernte sie alle der Reihe nach kennen, die sich nicht mit Unrecht als Träger der hohen Aufgabe betrachteten, die Kunst vergangener Jahrhunderte wieder zu Ehren zu bringen. Aber über den immerhin engen Rahmen ihrer Bestrebungen schaute Schnütgen hinweg, zu ihm sprach nicht nur das Riesengemäuer des vollendeten Domes, vor ihm bekamen auch alle die heiligen Gestalten in Stein und Holz, alle die kirchlichen Gebrauchsgegenstände, die unbeachtet in den Winkeln des weiten Domes standen und lagen, von neuem Leben und Seele. Ein gar trauriges Bild bot vor allem das kirchliche Kunsthandwerk. Die Kostbarkeiten der Domschatzkammer forderten den

Bedeutsam genug musste sie schon lange sein: neben Prinzen, Fürsten und Königlichen Hoheiten sah man die bedeutendsten Fachleute aus allen Ländern dort aus- und eingehen, die Akademien des Auslandes ernannten den Besitzer zum Mitglied, zwei Universitäten ehrten ihn mit der Würde eines Doktors, er wurde Universitätsprofessor, kunstsinnige Fürsten und Könige schmückten seine breite deutsche Brust mit höchsten Orden.

Schnütgens Eltern kamen aus dem Sauerlande, jenem südlichen Teile Westfalens, wo zwischen den Felsen mit den grünenden Wäldern ein hart Geschlecht mit einem biederen Herzen gedeiht, ausgezeichnet durch solide Einfachheit und Anspruchslosigkeit, durch nie versagende Ehrlichkeit und eine unbeugsame Willenskraft; kondensierte Westfalen, Sachsen vom alten Schrot und Korn. Mit kindlicher Freude schildert der betagte Domkapitular in Freundeskreisen einzelne Ereignisse und Züge aus dem Leben des Elternhauses und seines Vaters wie seiner Mutter, und so oft er eine charakteristische Anekdote, von echt rheinischem Humor gewürzt, zum besten giebt, zeichnet er ungewollt Strich um Strich sein eigen Bild. Wie sehr er ein Mann des Volkes, ein Bürger Kölns geworden, das erweisen die tausend wahren und erfun-



MADONNA MIT KIND, HOLZ
NIEDERRHEIN, LETZTES VIERTEL DES 15. JAHRHUNDERTS

Vergleich heraus zwischen dem Können und Wollen der früheren Jahrhunderte und dem der neuen Zeit. Darin sah Schnütgen seine erste große Aufgabe, einen Stab von Künstlern und Kunsthandwerkern heranzuziehen, die, an der Hand eines aus dem Mittelalter überlieferten Formenkanons und an Werken der Altmeister technisch geschult, imstande waren, ganz auch im Sinne der Alten an Neuschöpfungen heranzutreten. Dabei trat er nicht selten auch weit über die Grenzen der eigentlichen Kirchenkunst hinaus, indem er für Gegenstände profanen Zweckes Anregung und Vorschläge gab. In diesem Streben in erster Linie wurzeln die Anfänge seiner Sammelthätigkeit: er wollte eine Vorbildersammlung in seinem Hause schaffen, an der Künstler und Kunsthandwerker sich schulen könnten. Auf demselben Boden erwuchs auch der Plan kunstbegeisterter Männer, eine Zeitschrift ins Leben zu rufen, die denselben Aufgaben diente. Wer war da eher berufen, den Herausgeber zu machen, als der damalige Domvikar Schnütgen. Dreiundzwanzig Jahre hat sie die ihr bei der Gründung gestellte Aufgabe unter der Leitung ihres ersten Herausgebers zu erfüllen gewusst. Als Redakteur kam Schnütgen mit Kunstkapazitäten der ganzen Welt in Berührung und trat zu vielen in freundschaftlichen Verkehr, den er mit manchen bis auf diesen Tag weiterpflegt. Die wenigen Ferienwochen des Jahres wurden ein für allemal zu ausgedehnten Reisen benutzt, nach Holland, Belgien, Frankreich, Spanien, Italien, Norwegen und dem Orient, und jedesmal kam der eine oder andere Gegenstand mit über die Grenze, der der Erhaltung und Erwerbung würdig erschien.

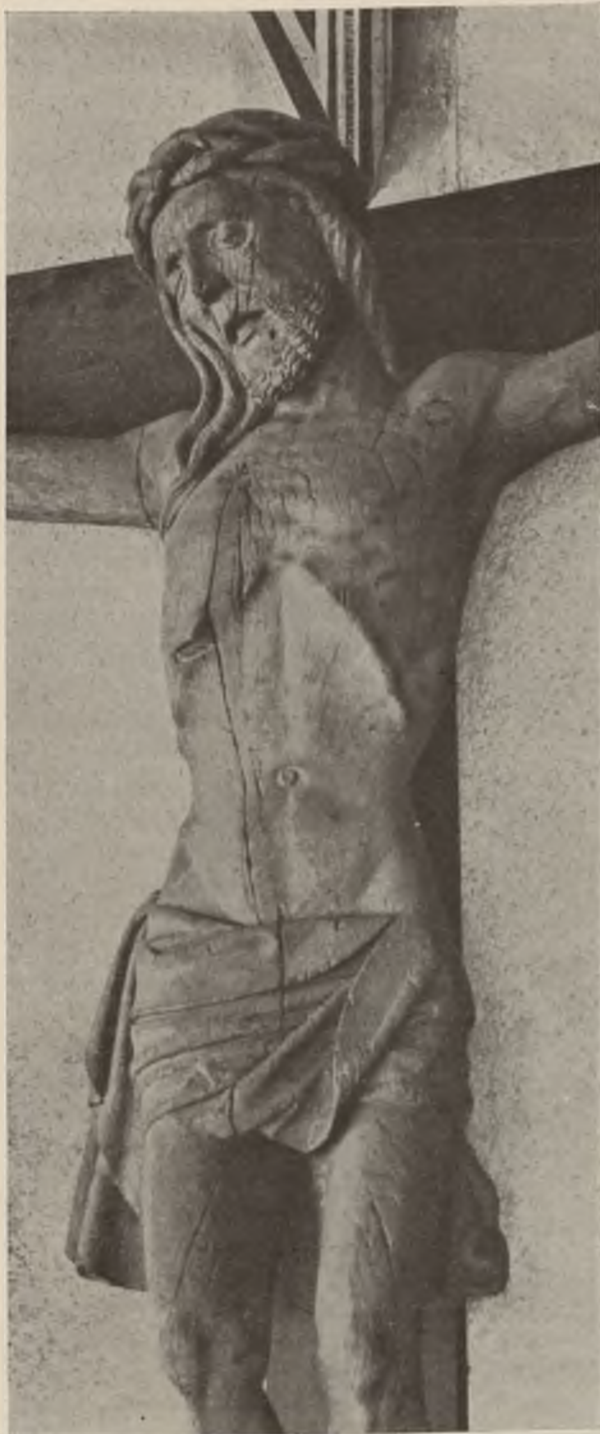
Köln war in den siebziger und achtziger Jahren bereits das Zentrum des Kunsthandels und der Versteigerungen. Die Gebrüder Bourgeois und die Firma Lampertz-Heberle waren Weltfirmen. Ihre Inhaber waren zugleich auch die Freunde des Sammlers in der kleinen Domkurie, waren seine Berater wie er in erster Linie der ihrige war. Was die übrigen Gross- und Kleinhändler an kirchlichen Altertümern auftrieben, das wanderte wohl zunächst in Schnütgens Kurie, um dort seinem kritischen Blick unterworfen zu werden. Er schaute weiter als die Sammler seiner Zeit und so erwarb er oft Gegenstände von höchstem kunsthistorischem und archäologischem Interesse, die den Durchschnittsammlern von damals noch nicht bedeutsam genug erschienen. Allmählich erkannte Schnütgen auch, von welcher Bedeutung es sei, Entwickelungs-


TEIL EINER DOPPELFIGUR
WESTFALEN, UM 1500

reihen mittelalterlicher Gebrauchsgegenstände zusammenzubringen. Er war wohl der Erste, der unter diesem Gesichtspunkte kaufte. Als Geistlicher musste er ein besonderes Interesse daran haben, dem Werdegang der kirchlichen Liturgie im frühen und späten Mittelalter nachzugehen, und so entstanden nach und nach die ganz ungewöhnlich reichhaltigen Zusammenstellungen einzelner Gegenstände, die heute die Bewunderung der Zeitgenossen herausfordern. Das ist sicher, wer die Erforschung der mittelalterlichen Geräte der Kirche, der Stoffe, der Stickerei, der Plastik und Kleinkunst sich zur Lebensaufgabe gestellt hat, der wird vielleicht in erster Linie die Sammlung Schnütgen zu Rate ziehen müssen. Welches Museum verkörpert Werden und Können rheinisch-westfälischen Kunstschaffens durch ein ganzes Jahrtausend so durchsichtig klar und so umfassend wie die Sammlung Schnütgen! Immerhin ist es interessant, wenn ich, ganz abseits von Zahlenmacherei, einige Summierungen hier zusammenstelle, welche die Reichhaltigkeit des Lebenswerkes eines Einzelnen in wenigen Zahlen wiedergeben. Das Schnütgen-Museum hat: 9 Madonnenfiguren der romanischen Periode, etwa 15 der gotischen, im ganzen ungefähr 200 Kruzifixe, beginnend mit dem fünften Jahrhundert, 15 Monstranzen aus Edelmetall, gegen 30 Reliquiare, 28 Ciborien, 22 Kelche italienischer, 53 deutscher Herkunft, daneben etwa 20 aus Bronze und Zinn, etwa 150 Altarleuchter, 40 Vortragekreuze, 33 Rauchfässer, vom siebenten bis zum neunzehnten Jahrhundert, ungefähr 100 Messgewänder, Chormäntel usw., eine Kollektion von ungefähr 3000 verschiedenen Stoffen des Mittelalters und der Renaissance, gegen 1000 Spitzen usw.

Dass bei solcher Reichhaltigkeit des Materials, vor allem bei der Absicht des Stifters, möglichst lückenlose Serien zusammenzutragen, auch Gegenstände zweiten Ranges Aufnahme finden mussten, ist selbstverständlich. Zudem wollte Schnütgen die vielfachen Fäden aufdecken, welche Kölns, der Rheinlande und Westfalens Bewohner mit ihrer Kultur und Kunstgeschichte, auch mit der Entwickelungsgeschichte ihres kirchlichen Lebens verknüpfen. Trotzdem ist seine Sammlung doch in erster Linie eine Qualitätssammlung, wie das bei der ästhetischen Schulung des Stifters nicht anders zu erwarten ist, der in den Domschätzen und sonst allenthalben in Köln und auf seinen ausgedehnten Reisen sein Auge leichtweg einstellte auf das, was Künstler schufen. Es ist nicht leicht zu sagen, wo der künstlerische Schwerpunkt in der Sammlung Schnütgen liegt, dennoch fallen einige Sammelobjekte durch ihre hervorragende Qualität heraus, vor allem die Plastiken, Edelschmiedearbeiten und Stoffe und Stickereien. Unter den ersten haben grösste kunsthistorische Bedeutung die ungewöhnlich zahlreichen Madonnenbilder des zwölften bis fünfzehnten Jahrhunderts, die drei bekannt gewordenen sogenannten „Bopparde Figuren" aus dem letzten Viertel des dreizehnten Jahrhunderts, sowie zahlreiche Skulpturen der Früh- und Hochgotik, besonders aus dem Bereich der Kölner Schulen. Daneben ist die westfälische Plastik besonders stark in vortrefflichen Stücken vertreten, vornehmlich, soweit sie dem vierzehnten und fünfzehnten Jahrhundert angehört. Unvergleichlich vielseitig ist die Sammlung auf dem Gebiete der Edelschmiedekunst und der Bronzen. Eine Reihe von Trag-


MADONNA AUS BUCHSBAUMHOLZ
KÖLN, 1400



CHRISTUS. HOLZSKULPTUR. WESTFALEN (SOGEN. „MEISTER VON OSNABRÜCK")
ERSTES VIERTEL DES 16. JAHRHUNDERTS

altärchen und Reliquiaren des elften bis fünfzehnten Jahrhunderts giebt die stilistische und liturgische Entwickelung, sowie fast alle Arten frühmittelalterlicher Techniken in lückenloser Folge wieder. Glänzende Stücke der rheinischen Grubenschmelzarbeiten, darunter vier grosse Rundscheiben aus der Werkstatt des Nicolaus von Verdun, Beschläge, Kruzifixe usf. von Friedericus von Pantaleon, aus den westfälischen, hildesheimer und limoger Ateliers bieten reichstes Studienmaterial. Besonders abgeschlossen wirkt die Sammlung kirchlicher Geräte, die nunmehr, in ihrer musealen Aufstellung Schritt um Schritt uns vom dreizehnten Jahrhundert an durch die Werkstätten der rheinischen, westfälischen, französischen und italienischen Goldschmiede führt bis ins neunzehnte Jahrhundert hinein. Gerade die bisweilen überreich wirkende Zahl der nebeneinanderstehenden Arbeiten gleicher Provenienz und gleichen Alters ermöglicht ein vergleichendes Studium bis ins Detail der Formenunterschiede, die Zeit und Landschaft bedingen. Grosse Kunst wie der Betrieb der Handwerksstätten steht vor uns, das Spiegelbild der Kulturkraft im niederen Volk wie in den Kreisen der Gebildeten. Dazu gehörte neben erschöpfender Kenntnis und Erkenntnis eine zielbewusste Konsequenz, um ein längst im Einzelteile zusammengefallenes Gebäude zu rekonstruieren, damit es, wenn auch mit Wunden übersät, der Gegenwart ein Bild seiner früheren stolzen Grösse vorzaubere. Das ist hier wirklich geschehen. Perlen allererster Qualität finden sich neben derben aber formensicheren Handwerksarbeiten, Monstranzen in der ganzen stolzen Grösse, wie sie Rheinland und Westfalen um die Mitte des fünfzehnten Jahrhunderts geschaffen, Vortragekreuze im satten Schmelz des Emails und dem vornehmen Schmuck des Goldes, Ciborien und Reliquiare in allen möglichen Formen und Fassungen.

Unerreicht steht die Paramentenkammer da, die wie die Kleiderkammer eines grossen mittelalterlichen Domes wirkt in ihrer Vielgestaltigkeit und ihrem Reichtum. Sie enthält fast ausschliesslich Kaseln, Dalmatiken, Rauchmäntel, Alben usf. erster Qualität, alle in ungewöhnlich guter Verfassung. Eine Albe des dreizehnten Jahrhunderts aus orientalischem Byssus, ein Pannisellus (Schweissfahne eines Bischofsstabes), ein Humerale und eine Stola derselben Zeit haben nur wenige Gegenstücke in deutschen und ausländischen Museen.

Mit den Paramenten zusammen geht die umfassende Stoffsammlung, die mit den Koptengeweben des dritten bis sechsten Jahrhunderts einsetzt, die Fabrikationen der orientalischen Länder und von

Byzanz im achten, neunten und zehnten Jahrhundert mit ihren reichen Purpurstoffen illustriert und über Sizilien und Spanien weg nach Italien, Deutschland und Frankreich führt, die alle mit bedeutenden Stücken vom zwölften bis zum neunzehnten Jahrhundert vertreten sind. Die Stoffsammlung hat seit zwei Jahrzehnten den rheinischen Webereien reichste Anregung zu Neuschöpfungen gegeben und wird es hoffentlich noch lange thun, alte, längst vergessene Techniken haben an ihre neue Belebung gefunden.

Die Gemäldesammlung des Museums birgt vornehmlich Werke der frühen Kölner Schule, sowie einzelne gute Stücke der westfälischen. Ein vierteiliges Tafelgemälde des sogenannten „Meisters des Veronikabildes oder von S. Laurenz" bildet den Mittelpunkt, ganz frühe Malereien aus der Schule des Meisters Wilhelm und Stefan Lochners schliessen sich an. Besonders stark ist B. de Bruyn vertreten, der ja längere Zeit am Niederrhein beheimatet war und dort seine besten Arbeiten schuf.

Eine fortlaufende Geschichte der Glasmalerei des Mittelalters und der Renaissance in Sammelstücken susammenzustellen gehört heute fast zu den Unmöglichkeiten. Schnütgen hat in seiner vierzigjährigen Thätigkeit auch auf diesem schwer zu pflegenden Gebiete eine seltene Vollständigkeit zu erzielen gewusst. Die nach Hunderten zählenden grossen und kleinen Scheiben wurden auf die einzelnen Ausstellungsräume verteilt, und zwar so, dass sie stilistisch wie lokal, soweit möglich, mit den Ausstellungsobjekten anderer Kunstzweige zusammengehen. Diese zweifellos schwierige Aufgabe löste die Kölner Anstalt für Glasmalerei von Schneiders und Scholz in einer mustergültigen Weise, indem sie die einzelnen grossen und kleinen Stücke in einer der jeweiligen Stimmung der Räume mit ihren Objekten entsprechenden Aufmachung den Fenstern einfügte, ohne dass irgend einmal die museale Vorführung Einbusse erlitt durch zu starke Rücksichtnahme auf malerische Effekte.


CHRISTUS, MARMOR
ITALIEN, 16. JAHRHUNDERT

Ziemlich einzigartig sind dann schliesslich die in sich abgeschlossenen Sammlungen von Lederarbeiten und vornehmlich der Hinterglasmalereien und des Papiermachés, die vielleicht nur im Museum zu Turin ihresgleichen finden.

Bei der Aufstellung der Sammlung waren ganz selbstverständlich die Gesichtspunkte massgebend, unter denen der Stifter gesammelt hatte: das untere Stockwerk giebt ein kurzes, geschlossenes, abgerundetes Bild der Entwickelung der Stile von den Anfängen heimischen Kunstbetriebes zur Zeit der römischen Eroberungszüge bis in unsere Tage. Gegenstände aus allen Gebieten künstlerischer Betätigung gruppieren sich zusammen, um alle mitzureden bei der Illustrierung dieses neunzehnhundert Jahre umfassenden Werdeganges. Dass hierbei aus räumlichen Rücksichten hier und da grössere Objekte wie Chorgestühle, Truhen usw. ausserhalb des historischen Entwickelungssystems aufgestellt werden mussten, ist selbstverständlich, wie denn überhaupt schon durch die Einfügung malerischer Balkendecken aus abgerissenen Kölner Patrizierhäusern die grösstmögliche Rücksichtnahme auch auf eine im Rahmen des Erlaubten sich haltende malerische



SITZENDE MADONNA. HOLZ. RHEINISCHER MEISTER. 13. JAHRHUNDERT

wie des schauenden Publikums anzupassen. Das obere Stockwerk erfuhr eine Raumteilung unter dem Gesichtspunkte einer ganz anderen Aufgabe der Sammelobjekte: Materie und Zweckbestimmung der Gegenstände sprechen hier in erster Linie das Wort, und so entstanden vier grosse Säle: für Stoffe, für Paramente und Stickereien, Goldschmiedearbeiten, Bronzen und Zinn. Innerhalb der Materialsammlung wurden, wo es angängig war, einzelne Serien kirchlicher Gebrauchsgegenstände gebildet, so von Kelchen, Monstranzen, Leuchtern, Rauchfässern, Schiffchen usw. Das ermöglicht einen raschen orientierenden Überblick über die Entwickelungsgeschichte dieser Stücke innerhalb der Liturgie, zeigt die Abhängigkeitsverhältnisse zwischen einzelnen Ländern und giebt Gelegenheit, die Fortentwickelung der Stile auch innerhalb des Kleinkunstbetriebes zu verfolgen.

Da die „Sammlung Schnütgen" in erster Linie einen kirchlichen Charakter insoweit trägt, als die Objekte zum weitaus grössten Teile der Liturgie gedient haben, andererseits eine Reihe von Kirchenmöbeln grösseren Stiles einen weiten Raum erforderten, ist im Museumsgebäude ein weiter einschiffiger Kapellenraum eingebaut worden, der einem wuchtigen Chorgestühle des dreizehnten Jahrhunderts, einer gotischen Kanzel von 1491, Beichtstuhlinkunabeln, Altären, Sedilien usw. Unterkunft bot. Dadurch schuf man zugleich einen Raum, der in seiner Ausstattung dem Publikum ein abgerundetes Bild einer mittelalterlichen Kirche mit ihrem Inventar giebt.

Einmal, um eine malerische Wirkung des Museumsgebäudes nach aussen zu erzielen, dann auch, um für grössere Steinplastiken einen Raum zu bekommen, wurde an das Hauptgebäude ein Kreuzgang angegliedert, dessen mit besonderer Sorgfalt und feinstem künstlerischem Empfinden für mittelalterliche Vorbilder durchgeführte Ausstattung der Freigebigkeit eines edel-

Aufstellung geboten erschien. Nur die reiche Fülle des Materials ermöglichte es, sich der gegebenen Architektur, dem Bedürfnis des zünftigen Forschers

sinnigen Kunstmäcenen zu verdanken ist. An ihn schliesst sich die stattliche Bücherei, welche der Stifter mit seiner Sammlung der Stadt schenkte, damit sie den respektabelen Grundstock bilde für eine systematisch angelegte Bibliothek, die in erster Linie der Erforschung der heimischen Kunst dienen soll. Gegen achtzig laufende Zeitschriften stehen den Besuchern zur Benutzung in den Bibliotheksräumen frei, eine nach vielen Tausenden zählende Photographiensammlung bietet eine Unmenge wertvollen Vergleichsmateriales.

Seit mehr als 23 Jahren ist der Stifter zugleich Herausgeber der „Zeitschrift für christliche Kunst". Dieses angesehene Fachblatt wird sich mehr als bisher in den Dienst der rheinisch-westfälischen Museen stellen und Publikationsorgan im weitesten Sinne werden. Das ist von vornherein für eine museale Sammlung wie die des Herrn Professor Schnütgen von grösster Bedeutung, da die Möglichkeit der Fruchtbarmachung durch eine Monatszeitschrift weit grössere Chancen bietet als ein Jahresbericht. Museum wie Zeitschrift möchten vor allem eine Arbeit thun, deren eminente Bedeutung bei allen Fachgenossen und Interessenten anerkannt wird: sie wollen die geborenen Konservatoren mittelalterlicher Kunst, die Geistlichkeit, hüben wie drüben, aufklären über die Wichtigkeit ihrer Aufgabe, alte Kunstdenkmäler zu schützen und zu bewerten, sie wollen für neue Kunstschöpfungen Anregungen, Winke und Material bieten.



SCHINDUNG DES HEILIGEN BARTHOLOMÄUS
WESTFÄLISCHER MEISTER UM 1500

Der ganz ungewöhnlich starke Besuch des Museums bislang beweist, dass sowohl der Stifter wie die Museumsleitung das Richtige trafen in der Zusammenstellung und Aufstellung, rund 50000 Besucher sind für die ersten zwei Monate zu verzeichnen gewesen. Der Grund des Interesses mag in erster Linie darin zu finden sein, dass das breite Publikum in den weihevoll wirkenden Räumen sich beheimatet fühlt, ist doch der Kölner gross geworden in den ehrwürdigen Tempeln, die Stein um Stein seine Väter wölbten, in denen heute noch die tiefsinnig blickenden Heiligen, denen die Vorfahren sich weihten, niederschauen von den Pfeilern und Altären. Auch der starke Einschlag von kerniger Volkskunst klingt den Besuchern bekannt und verwandt, diese Kunst ist in ihren eigenen Reihen gewachsen. Das konstatiert auch der ernste Kunsthistoriker nicht ohne ein Gefühl reicher Genugthuung.

Mit der Gründung und Einrichtung des Museums verknüpft sich aufs engste der Name des Architekten Franz Brantzky, dem die „Alten" väterliche Freunde und Berater waren auf seinem Schaffenswege, der an der Hand dieser Weisen zu einem eigenen, zeitgenössischen Stile sich durcharbeitete, den die Alten als gesunden Enkel mit Freuden in ihr Geschlechtsregister eintragen. Brantsky erkannte seine Aufgabe und stellte sich den Sammlungsobjekten richtig gegenüber: ihnen liess er das erste Wort,

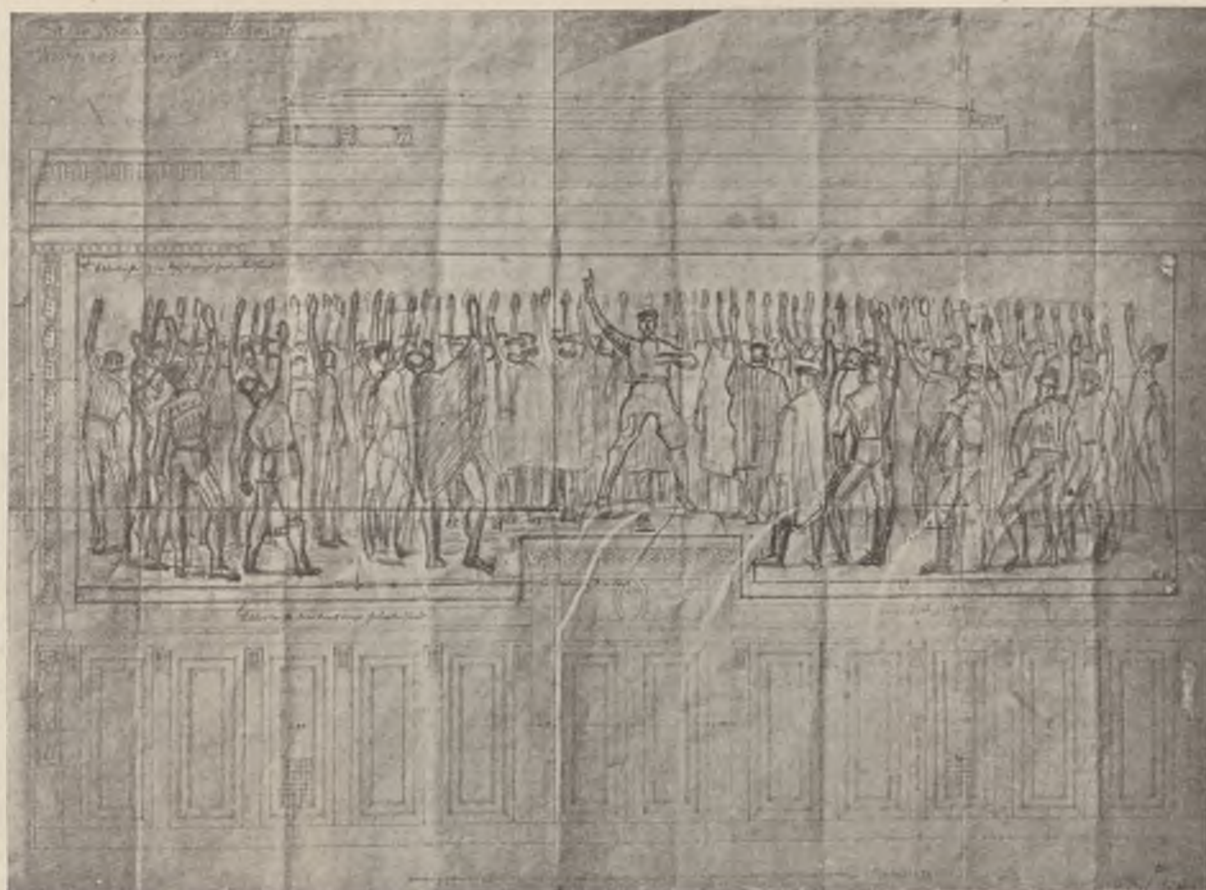


SPÄTGOTISCHES MEDAILLENGLASGEMÄLDE
NIEDERRHEIN

ihnen schuf er die schützende Hülle, ihnen verwandt, aber von jüngerem Stamm, ihnen pietätvoll den Vorrang lassend, ihnen einen behaglichen Wohnraum schaffend, in welchem sie ihr glanzvolles Greisenalter verleben, diese Urväter aus längst entschwundenen Jahrhunderten. Wahrlich eine Aufgabe für einen Architekten, schwer, aber auch überaus dankbar zugleich!



HEILIGENKOPF. HOLZ. KÖLN
ZWEITE HÄLFTE DES 15. JAHRHUNDERTS



FERD. HODLER, WANDGEMÄLDE FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER. ZEICHNUNG. GESAMTANSICHT

FERDINAND HODLERS WANDGEMÄLDE

FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER

VON

JOHANNES WIDMER

Wie mir Hodler sagt, ist es Max Liebermann, der Hannover veranlasst hat, dem Schweizer Künstler die Ausschmückung des Rathaussaales einer deutschen Stadt aufzutragen. In mehr als einem Sinn ist also das Werk unter guten Vorzeichen entstanden. Zwar hat Hodler die vorbestimmte Frist überschritten; aber was er weit mehr überschritten hat, sind die Erwartungen, die man da unten hegen durfte. Die Arbeit selbst ging etwa so vonstatten:

Dem Künstler war durch den Baumeister ein mächtiger Saal gegeben, dessen eine Längswand er in beträchtlicher Höhe und auf bedeutenden Abstand hin mit einem Fries zu schmücken hatte. Das etwa fünfzig Fuss lange und ungefähr achtzehn Fuss hohe Band war unten in der Mitte durch die Türöffnung unterbrochen. Der ganzen Anlage und Bedeutung des Saales nach war eine der Architektur sich anpassende malerische Ausschmückung, am besten auf Grund eines Themas aus der Vergangenheit der Stadt Hannover, vorgeschlagen.

Der geschichliche Text stellte darnach den Künstler vor folgende Aufgabe: Nachdem die Wirren im sozialen und kirchlichen Leben des beginnenden sechzehnten Jahrhunderts auch die Stadt Hannover

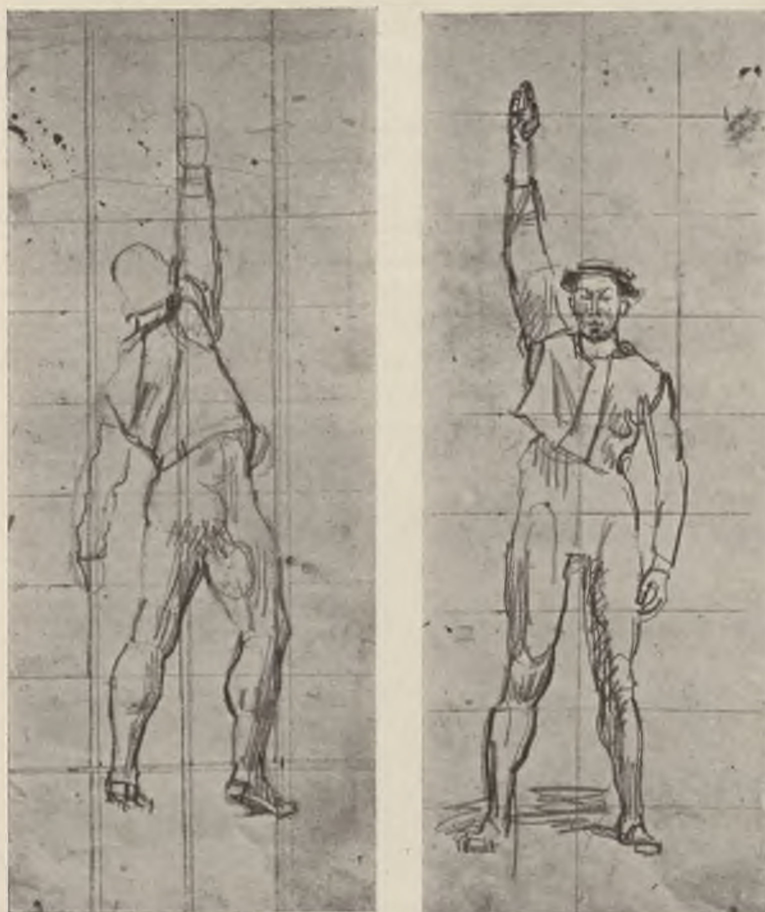
schwer erschüttert haben, kommt es am 26. Juni 1533 zu einer Volksversammlung auf dem Markte. Im Auftrag des Rates und mit Zustimmung der Gemeinde sucht der Worthalter Dirck Arensborck darzuthun, wie notwendig es sei, dass endlich wieder Ruhe und Eintracht in die Stadt einkehrten, dass Einheit im Glauben Einheit im Staat bedeute, und dass die Bürger, da sie doch offenbar in ihrer grossen Mehrheit der Reformation anhingen, dies durch Handerheben bekunden und für die Gesamtheit verbindlich erklären möchten. Dieses geschah.

Aus den beiden Grundbedingungen, der räumlichen und der geschichtlichen, ging ungefähr folgende Notwendigkeit für die künstlerische Behandlung hervor: Es galt, die Handlung, sozusagen, in die Länge zu ziehen; diese Länge musste sodann eine ungewöhnliche starke, die Aufmerksamkeit auf die Mitte lenkende und von da gleichmässig verteilende Unterbrechung erfahren; der Thüreinschnitt wollte nicht nur umgangen, sondern als formbildender Stützpunkt des Ganzen benutzt sein. Die Nötigung überlebensgrosse Gestalten zu seelischer Wirkung zu bringen, wo doch angesichts der grossen Entfernung der Gesichtsausdruck oder einzelne Attribute nichts ausrichten konnten, verlangte





FERDINAND HODLER, FIGUREN DES WANDGEMÄLDES FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER. STUDIENZEICHNUNGEN



FERD. HODLER, EINZELFIGUREN DES WANDGEMÄLDES FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER. STUDIEN-ZEICHNUNGEN

einen aussergewöhnlichen Ausdruck der Geberden und der Gruppierung. (Eine Bemerkung des Textes* mochte die Richtung weisen: Dirck Arensborck sei, zu reden, auf einen Block gestiegen. Der durfte nirgends anders als in der Überhöhung der Thüre gesucht werden.) Damit war aber auch eine streng zentrale, und überdies eine Anordnung der Gemeinde um den Redner gegeben. Wieder ergab sich als dritte Folge, dass jener Augenblick der Überlieferung gewählt werde, wo unter dem Eindruck von Arensborcks Rede sämtliche Gemeindeglieder mit gereckter Hand kundthun, dass sie zur Wohlfahrt Gemeiner Stadt den neuen Glauben annehmen wollen. Auch darin lag wieder ein Hinweis (und eine glückliche Andeutung). Es handelte sich nicht darum, einen geistlichen Rat darzustellen; es ist weit eher eine weltliche Landgemeinde, die ihre bürgerliche Freiheit auch auf Glaubensfragen zu erstrecken gewillt ist. Die sich auch bewusst ist, dass sie den neuen Glauben nicht nur christlich zu bekennen und sittlich zu ehren, sondern unter Umständen mit kriegerischer Hand zu verteidigen hat.

Diesen Bedingungen, von denen weitaus die meisten unausgesprochen waren, wurde Hodler mit seinen entscheidenden Entwürfen gerecht. Doch lassen diese ersten Zeichnungen, so sehr sie formal mit dem vollendeten Werk übereinstimmen, nicht ahnen, was werden sollte: thatsächlich hat sich, innerhalb gewisser Grenzen, das Gemälde in den Fünfvierteljahren, da Hodler daran arbeitete, gründlich geändert.

*

Hodler ist mit einer ausserordentlichen Erfahrung für das Fresko an dieses Reformationsgemälde herangetreten. Drei Namen umfassen die grössten Arbeiten dieser Art, die ihm nützen konnten: Marignano, Jena und der Tell. Von allen dreien sind Elemente in das neue Werk übergegangen. Von Marignano die Masse, die trotzigen Gestalten. Von Jena die sinnende Heldenhaftigkeit höherer Menschen. Von Tell, das Unmittelbare, der Funke, die Thatkraft, durch Besonnenheit erhöht. Und nicht nur Elemente, sondern die drei Werke sind zu einem einzigen geworden, und zwar ist dieser Vorgang mit einer derartigen Urgewalt und Vollkommenheit erfolgt, dass meinem Eindruck nach der Künstler selbst es kaum verspürt.

Es ist schwer für einen Maler, der Länge Herr zu werden. Zahllos sind die Wände, an denen man hinlaufen muss um die Darstellung Stück um Stück einzuheimsen. Hodler hat sich mit seinem Fries in einer Weise abgefunden, die wenig Gegenstücke hat. Wenn er in einigen ganz frühen Zeichnungen versuchte, ob er die Gemeinde in einige kühne, leidenschaftliche, streitbare Gruppen zertrennen solle, so hielt dieser Versuch nur ein paar Tage an. Dann wich er der Formulierung jener Probeskizzen, deren Haltung schon besprochen ist. Doch war die Ver-

* „Zeitschrift des historischen Vereins für Niedersachsen." Jahrgang 1883. „Gleichzeitige Berichte über die Reformation der Stadt Hannover." Von Dr. Adolf Ulrich. S. 114—212, besonders S. 186—188.

sammlung noch nicht so gedrängt; die Einzelnen glichen den Eidgenossen im Rückzug noch viel mehr, waren noch pittoresker, noch romantischer. Aber allmählich wurde das Ziel, einen gedehnten Kreis jählings aufgestreckter Arme, ein mächtiges Band kräftiger, erregter Leiber, und ein langrundes Gewimmel ruhig wurzelnder oder rastlos bewegter Füsse um den Sprecher herum als allumfassendes Gestaltungsmittel gegen die Eintönigkeit und die Buntheit zu gewinnen, immer schärfer verfolgt. In dem Maasse wuchs der Redner, traten die Zuhörer vor ihm zurück. In dem Maasse wurde das Ganze geschlossener und wurden die Geberden wuchtiger. Zuletzt kam es so, dass Hodler seinen Fries mit einer Riesenblüte vergleichen durfte, von der der Redner das kräftige, auffallende, anziehende Mittelrund, die beiden Bürgerringe aber die Randblätter wären. Nun hatte er die starke Einheit. Nun durfte er unter ihrem schweren Mantel die mannigfachen Erfindungen bergen.

Und deren ist eine unabsehbare Fülle da. Der Redner ist schon charakterisiert, nach seiner Gedankenreihe, nach seiner Ähnlichkeit mit Tell. Hodler hat ihn rastlos gesteigert; sein Sohn hat ihm Modell gestanden; es ist des Künstlers innerlichste Schöpfung. An Jena erinnernde Figuren sind da;





FERD. HODLER, EINZELFIGUREN DES WANDGEMÄLDES FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER. STUDIENZEICHNUNGEN

Marignanos Helden sind wieder auferstanden. Ich versage es mir, dem Einzelnen nachzugehen. Wohl aber darf auf die trotz aller muskularen Wucht feinfühlig verteilten Kräfteverhältnisse hingewiesen werden, auf die Verteilung der Seiten und der Rückansichten, der Grade der Beteiligung. Prachtvoll ist namentlich die straffe Rundung der Enden gefunden.

❊

Während der Künstler an den einzelnen Gestalten herumarbeitete, tausend Zeichnungen herstellte, farbige Studien machte, Leiter auf und ab sie auf das Liniennetz der Riesenleinwand übertrug, wurde allmählich die Form in den zweiten Rang gedrängt. Auf den frühen Ölskizzen herrschte ein geordnetes Bunt. Lustige Rot, Gelb, Braun, Grün herrschten vor, und gaben im Einklang mit der loseren Aufstellung ein mittelalterlich entfesseltes Gemälde. Allmählich wich die Buntheit einem braunroten Gesamtton, der zuletzt einer beinah düsteren aufflackernden Flammenbasis gleichsah. So fing auch die Übertragung auf den endgültigen Malgrund an. Bis hierher stand Hodler gleichsam im Bann von Marignano. Aber eines Tages strahlte die ganze Fläche in getragenem, feierlichem Altgold. Nur der Redner behielt sein weinrotes Gewand. Dann leuchtete als wunderthätige Folie zwischen und hinter all den goldenen Standbildern ein breites reiches tiefes Blau auf. Es griff um sich. Und zuletzt wurde es so, dass die Mittelgruppe vornehmlich auf Braun-Rot-Schwarz gestimmt war, während die Flügel jauchzende Farbenstrahlen sind, Blau gegen Goldgelb namentlich, da und dort mit Grün, Rot, und ab und zu mit Lila, Violett, Schwarz untermischt. Alles in durch und durch modellierendem Auftrag, wie denn Hodler, von den Grundzügen des Werkes abgesehen, im Fresko (dies Wort natürlich frei verstanden!) das Graphische noch nie so bewältigt hat. Aufs feinste sind alle motorischen Wirkungen des Farbenfestes ausgeprobt. Dies und die Ausgestaltung der Gesichter und der Hände war die meistenteils frohe Mühe der letzten Monate und Wochen. Frohe Mühe: denn noch nie hat Hodler sich so in seinem eigensten Gebiet gefühlt. Als der altgoldene, an „Jena" erinnernde Zustand überwunden war und das herrliche, nach Ort und Stärke wohlgeregelte Farbenkonzert erklang, da rieselte eine wahre Verklärung über das mannhafte Gesicht. Und wohlgemut versetzte sich Hodler, vorgreifend, in die Stimmung der Hannoverschen Stadtväter, wenn sie von endlosen Verhandlungen und Akten aufsehen und sich an Saft und Macht des über ihnen hinströmenden zu ergreifender Wirkung gerafften Prachtbandes erlaben werden . . .

❊

Mit diesem Werke hat Hodler eine neue Höhe seines Schaffens erstiegen. Vielleicht mag die Einfachheit viele zuerst an der Erkenntnis des darin ruhenden Sieges über vielredende Mannigfaltigkeit verhindern. Andere werden die brausende Orgel dieses Farbenjubels kaum zu ertragen meinen. Wieder andere werden die überlegene Verallgemeinerung des geschichtlich Besonderen tadeln. Recht haben und denken wohl die, die auf Grund einer solchen That den kommenden Plänen des Meisters mit jenem köstlichen Mischgefühl von Sehnsucht und Zuversicht, neben einem forschenden Eindringen in das schon Gethane, entgegensehen.



FERD. HODLER, MITTELFIGUR DES WANDGEMÄLDES FÜR DAS RATHAUS IN HANNOVER. STUDIENZEICHNUNG



UKTIONSNACHRICHTEN

AMSTERDAM

Auktion von Rembrandt-Zeichnungen der Heseltine-Sammlung.

Am 27. und 28. Mai wurden über 400 Zeichnungen alter Meister versteigert. Die Firma *Frederik Muller & Cie.* hatte einen vorzüglichen Katalog weit verbreitet und führte die Auktion mit ungewöhnlicher Geschicklichkeit durch. Im Ganzen war die Sammlung ungleichartig und ungleichwertig. Die Bedeutung lag in der relativ kleinen Zahl von Blättern, die man aus dem Besitze J. P. Heseltines gewonnen hatte. Dass die herrliche Sammlung Heseltines vor einigen Monaten in die Hände einer Londoner Kunsthändlerfirma übergegangen war, ist hier berichtet worden. Was in Amsterdam zu öffentlichem Verkaufe kam, war ein kleiner Teil des Heseltineschen Bestandes, noch nicht die Hälfte seiner Rembrandt-Zeichnungen und einige Blätter von A. Cuyp, W. v. d. Velde und anderen holländischen Malern. Der Beitrag genügte der ganzen Veranstaltung den Anschein des Außerordentlichen zu geben. Daß der Wert der Rembrandt-Zeichnungen in starkem Steigen begriffen ist, konnte man gelegentlich beobachten, wenn in den letzten Jahren hier und da auf Auktionen und bei freihändigem Verkauf einzelne Blätter den Eigentümer wechselten. Nun da 32 Zeichnungen und darunter besonders schöne, besonders große, bildmäßig abgeschlossene aus dem Besitz eines berühmten Sammlers wirkungsvoll angeboten wurden, war eine erhebliche Erhöhung des Preisniveaus zu erwarten. Und diese Erwartung wurde übertroffen. Ich notiere die wichtigsten Stücke:

Nr. 1. Rembrandts Selbstporträt von 1650 etwa, in ganzer Figur. Ein oft reproduziertes Blatt, von dem Bode gesagt hat, dass es die schönste Vorlage zu einem Rembrandt-Denkmal bieten könnte (22500 Gulden, ein Privatsammler in Amsterdam).

Nr. 2. Die heilige Familie (man kritisierte, wie ich glaube, mit Unrecht, den links sitzenden Joseph). Etwa 1640 (10500G., H. G. Gutekunst, Stuttgart).

Nr. 3. Die Darstellung im Tempel. Figurenreiche Komposition, von 1645 ungefähr (10200 G., Edm. de Rothschild, Paris?)

Nr. 4. Studie mit drei ausdrucksvollen Männerköpfen. Von 1635. Mit vornehmer Herkunft (Richardson und Reynolds) (4200 G., M. Kappel, Berlin).

Nr. 5. Sitzender Greis in Rötel. Datiert: 1630, damit die älteste datierte Zeichnung des Meister. (7300 G.)

Nr. 7. Sitzender Mann in schwarzer Kreide. Etwa 1635. (7160 G.)

Nr. 9. Frau mit Kind. Federzeichnung von 1635 ungefähr (4100 G., Rembrandt-Haus in Amsterdam).

Nr. 12. Frau im Bett, angeblich Saskia um 1640. (9100 G.)

Nr. 15. Sitzender Mann in Profil. Wohl um 1630 und manieriert im Strich (9500 G., Edm. de Rothschild?)

Nr. 16. Alte Dame sitzend, mit einem Buch, bildnismässig und bildmässig, von 1640 vielleicht. (7000 G., M. Kappel, Berlin.)



REMBRANDT, FRAU MIT KIND. NR. 9
AUKTION HESELTINE, AMSTERDAM

Nr. 17. Schlafendes Mädchen. Um 1645. (15700 G., Rembrandt-Haus, Amsterdam.)

Nr. 18. Der „Witwer." Ein älterer Mann, der einem Kind zu essen giebt. Höchst breit und frei, aus des Meisters späterer Zeit. (9800 G., C. Hofstede de Groot.)

Nr. 19. Junges Mädchen am Fenster. Ganz bildmässig, mit schweren Tuschtönen. (Um 1650. 10900 G.)

Nr. 20. Junge Frau in ganzer Figur am Fenster. Abgeschlossene Komposition und höchst effektvoll. (19000 G., Edm. de Rothschild?)



REMBRANDT, LIEGENDE NACKTE FRAU. NR. 22
AUKTION HESELTINE, AMSTERDAM

Nr. 21. Frauenakt. Mit Sorgfalt nach der Natur studiert, verblüffend plastisch. Um 1640. 13200 G. (Louvre.)

Nr. 22. Liegende nackte Frau. Aus später Zeit. Wundervoll in der Beobachtung des Lichtes. (14900 G., Rijksmuseum, Amsterdam.)

Nr. 24. Landschaft. Die grösste von Rembrandt erhaltene Zeichnung. Bezeichnet und 1644 datiert (30100 G., H. G. Gutekunst, Stuttgart. Dies der höchste Preis, der bisher für eine Rembrandt-Zeichnung gezahlt worden ist).

Nr. 25. Ansicht vom Amstelufer. Bildmässig durchgeführt und von besonderer Schönheit. Mit merkwürdiger Beglaubigung der Rembrandtschen Autorschaft von der Hand Phil. Konincks. (22200 G., Edm. de Rothschild?)

Nr. 26. Landschaft mit schwer und kräftig gezeichneter Baumgruppe. Ziemlich spät (20000 G., Edm. de Rothschild?)

Nr. 27. Die Ruinen des Amsterdamer Stadthauses (1652). (6300 G., Rembrandt-Haus.)

Nr. 28. Der Turm mit dem Namen „Montelbaanstoren" in Amsterdam. (10400 G., Rembrandt-Haus.)

Nr. 31. Landschaft mit Mühlen. Breit und einfach, aus später Zeit (10600 G., Privatsammler in Kopenhagen).

Nr. 32. Landschaft, eine Farm unter Bäumen. (5800 G., M. Kappel, Berlin.)

Man sieht, nicht ohne Verwunderung, dass nicht ein Blatt nach dem gefürchteten Amerika gegangen ist und dass englische Sammler nicht mehr mitmachen. Weniger überraschend ist die Beobachtung, dass Verständnis und Leidenschaft für Zeichnungen in Paris zu Hause sind und dass le Baron Edmond so ziemlich unbesiegbar ist. Freilich, wenn Morgan noch gelebt hätte, wäre das Ergebnis vielleicht anders ausgefallen. Das Merkwürdigste aber ist die etwas gar zu spät einsetzende Bemühung der Holländer, Zeichnungen Rembrandts zurückzuerobern. Was hat man alles ausser Landes gehen lassen! Wie wenig hat man in Holland verstanden, die tüchtigsten Kunstkenner im Dienst der öffentlichen Institute zu halten! Nun: wenn auch nicht mehr viel erreicht werden kann, ist die Anstrengung, die hauptsächlich von dem ausgezeichneten Maler und Kunstschriftsteller Jan Veth ausgeht, jedenfalls rühmlich.

W. von Seidlitz hat kurze Zeit vor der Auktion einen Artikel über die Rembrandt-Zeichnungen der Heseltine-Sammlung in der Seemannschen Kunstchronik publiziert, warnend, in allgemeinen Wendungen die Blätter kritisierend. Nicht alle dem Meister zugeschriebenen Blätter seien echt, auch Autoritäten irrten zuweilen. Soweit der Artikel das Bereich solcher (stets richtigen) Allgemeinheiten verlassend, bestimmte Blätter aus der Reihe (Nr. 18, 22, 31) angriff, traf er nicht das Richtige (oder nicht das Falsche). Die beanstandeten Blätter wurden allgemein anerkannt, und es fehlte nicht an Leuten, die mit ihrem Geldbeutel für ihre Überzeugung eintraten. M. J. F.

BERLIN

Die Auktion der Graphik-Sammlung Weber, Hamburg, vom 20.—22. Mai bei *Amsler & Ruthardt* ist in ihren Ergebnissen sehr interessant, vor allem wegen der zum Teil ungewöhnlich hohen Preise, die für Radierungen Liebermanns und Zorns gezahlt worden sind.

Von den Blättern Corots wurde die Radierung „Souvenir de Toscana“ mit 770 Mk. bezahlt; eine kleine Lithographie „Le fort détaché“ brachte 535 Mk. Forains Probedruck von der „retour de l'enfant prodigue“ ergab 1280 Mk.; andere Radierungen von ihm stiegen auf 480 und 540 Mk. Einige Lithographien Otto Greiners wurden mit 580 und 600 Mk. bezahlt; eine radierte „Gäa“ erzielte 520 Mk. Aus der reichen Sammlung von Radierungen Josef Israels ist zu nennen: „Junges Mädchen sich auf eine Schaufel stützend“, 610 Mk.; „Huiswarts“, 390 Mk.; dasselbe Blatt, 410 Mk.; „Binnenhuis,“ 450 Mk.; „Alte Frau am Kaminfeuer“, 490 Mk.; „Mutter und Kinder auf dem Heimwege“, 600 Mk.; „Studienkopf eines Greises“, 520 Mk. Die Radierung „Ährenleserinnen“ von Leopold von Kalckreuth brachte es auf 1080 Mk.; ein besonders seltenes Blatt von Max Klinger aus dem Opus XI: „vom Tode“ sogar auf 3000 Mk. Für einen guten Abdruck des „Brustbilds einer alten Bäuerin“ von Leibl wurden 430 Mk. bezahlt. Am bemerkenswertesten waren die Preise für Liebermanns Radierungen. Wir notieren: „Ferkelchen“, 510 Mk.; „im Seebade“, 420 Mk.; „Ziegenhirtin“, 520 Mk.; „Porträt eines alten Juden“, 830 Mk.; „Schafherde an der Tränke“, 510 Mk.; „Badende Knaben“, 720 Mk.; „Simson und Delila“ (eines von nur zwei bekannten Exemplaren) 1750 Mk.; „Selbstbildnis“ (ebenso selten), 1000 Mk.; „Polospiel“, 710 Mk., 650 Mk. und 610 Mk. Eine Lithographie Manets „Les courses“ brachte 810 Mk.; Radierungen von Méryon wurden mit 455, 500, 440 Mk. usw. bezahlt. Von Radierungen Whistlers sind die folgenden erwähnenswert: „Kleines Mädchen auf einem Stuhl“, 540 Mk.; „stehendes junges Mädchen“, 720 Mk.; „Küstenlandschaft mit Fischerbooten“, 620 Mk. Die höchsten Preise erzielten Radierungen von Andreas Zorn: „Les Cousines“, 1000 Mk. und 715 Mk.; „Bildnis von A. H. Hägg“, 1310 Mk.; „Rosita Mauri“, 1700 Mk.; „Selbstbildnis mit Gattin“, 2400 Mk.; „Im Atelier“, 1000 Mk.; „Madame G. May“, 900 Mk.; „J. B. Faure am Klavier“, 930 Mk.; „der Fischer“, 2250 Mk.; „Soirée dansante“, 2300 Mk.; „L'orage“, 2700 Mk.; „ein Omnibus“ 1350 Mk.; „Mme. Olga Bratt“, 2000 Mk.; „der Toast“, 2100 Mk.; „Paul Verlaine“, 1200 Mk.; „Maya von Heijne“, 1650 Mk. K. Sch.

❊

Am 9. Juni wurde in Paris die Sammlung Steengracht versteigert. Ihre Berühmtheit beruhte darauf, dass sie fast die einzige grössere Privatsammlung war, die sich in Holland gehalten hatte. Dem grossen Namen entsprach zwar die Durchschnittsqualität der Bilder nicht, wohl aber waren in dem zufälligen Beieinander holländischer Bilder des siebzehnten Jahrhunderts einige Stücke von ausserordentlicher Qualität. Die überragenden Dinge, die den sensationellen Erfolg der Versteigerung herbeiführten, sind rasch aufgezählt: Rembrandts „Bathseba“, datiert: 1643 (das Bild sieht für dieses Datum auffällig altertümlich aus), mit einer wundervoll durchgearbeiteten nackten Figur — ein „Brouwer“, der nach Umfang, Qualität und Erhaltung den besten Werken dieses wahrhaft grossen Meisters in München mindestens gleichkommt (wenn gute Rembrandt Bilder immer noch zu kaufen sind, ein „Brouwer“ von dieser Bedeutung ist unauffindbar) — der „Metsu“ die Frau mit dem kranken Kind, ungewöhnlich aussehend durch das gefühlvolle Motiv und für sich stehend im „Werk“ des Meisters — Steens „heitere Gesellschaft“ nach Umfang und Breite des Vortrags an Frans Hals erinnernd.

Damit ist das Ausserordentliche bereits erschöpft, da die der Qualität nach folgenden Bilder ein vortrefflicher „Terborch“, ein guter aber etwas trockener „Potter“, ein mittelgrosser „Steen“ (die Liebeskranke) auf besondere Bedeutung keinen Anspruch machen konnten und bei andrer Gelegenheit ohne Aufregung verkauft worden wären.

Die Auktion wurde von Pariser Sammlern gar nicht unterstützt. Das stets lau gewesene Interesse der französischen Sammler an holländischer Malerei scheint auf den Nullpunkt gesunken zu sein. Amerika hielt sich zurück, abgesehen davon, dass der grösste Rembrandt-Sammler in New York sich um die „Bathseba“ erfolgreich bemühte. Der Kampf wurde im wesentlichen ausgefochten zwischen den Vertretern der holländischen Museen und deutschen Privatsammlern. Schon bei Gelegenheit der Heseltine-Auktion in Amsterdam war überraschend hervorgetreten eine von nationalem Stolz angetriebene Bewegung, für Holland zu retten, was irgend zu retten ist. Die Rembrandt-Vereinigung hatte mindestens eine Million Mark aufgebracht mit der Absicht, dass Beste aus der Haager Galerie festzuhalten. Die dankenswerte Anstrengung hatte leider nur halben Erfolg. Den „Rembrandt“ musste man fahren lassen, da Duveen Broth. 1000000 Fr. (!) angeblich für B. Altmann in New York, dafür zahlten. Bei dem allerdings sehr hohen Preis von 426000 Fr. überliess man den „Brouwer“ dem Pariser Händler Kleinberger (für ein holländisches Museum ist dieses Bild von so grosser Bedeutung, dass die Herren vielleicht besser gethan hätten, nicht nachzugeben). Der „Metsu“ ging bei 312000 Fr. in den Besitz eines Berliner Sammlers über. Dagegen glückte der Ankauf des grossen „Steen“ (370000 Fr.), was höchst erfreulich ist.

Alle übrigen Ankäufe der holländischen Herrn sind damit zu rechtfertigen, dass man das zur Verfügung stehende Geld in möglichst guten holländischen Bildern anlegen wollte. So kam der schöne „Terborch“ (die holländischen Museen besitzen ebenso schöne) für den merkwürdig hohen Preis von 305000 Fr. nach Holland, ferner ein Knabenporträt von Backer (76000 Fr.). — Unverständlich erschien nur der Ankauf des „Hobbema“, der eine besonders schwache und dürftige Arbeit des Meisters ist. Der „Potter“ wurde für 135000 Fr. von einem deutschen Privatmann erworben. Auch der hübsche kleinere „Steen“ kommt nach Deutschland (97100 Fr.)

Alle übrigen Bilder (die Galerie umfasste 87) wurden gut, zum Teil überraschend hoch bezahlt. M. J. F.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Einen besonderen Hinweis verdienen einige Bilder des talentvollen Arthur Degner, die bei *Paul Cassirer* ausgestellt waren. Degner bewies mit diesen Arbeiten, dass er eines der selbständigsten jüngeren Talente ist, und dass seine natürliche Originalität der so oft gekünstelten Originalität der halb Kunstgewerblichen weit überlegen ist. Es wird sicher eine Gelegenheit kommen, von der werdenden Kunst Degners einmal ausführlicher zu sprechen.

Bei *Fritz Gurlitt* bewies Matisse mit einer Reihe feierlich aufgehängter Dekorationen, dass er sich immer bewusster dem Kunstgewerblichen zuwendet. Seine Figuren, die etwa wie modernisierte persische Miniaturen erscheinen und die bereits reine, subtil kolorierte Flächenornamente sind, erinnern in einigen Zügen sogar an die outriert talentvollen Figurinen Poirets. Ein grosser Aufwand von Theorie und Arbeit wird von Matisse und seinen Genossen verthan; das Resultat ist ein „Erhabenes", das sich mit dem Lächerlichen peinlich berührt.



Zur Jubiläumsfeier des Kaisers ist der vielbesprochene Märchenbrunnen Ludwig Hoffmanns im Friedrichshain enthüllt worden. Man lernt nun das Werk kennen, wofür die Stadt ihre Kunstgelder jahrelang aufgespart hat — und ist sehr enttäuscht. Es wäre besser gewesen, mit dem Geld ein städtisches Museum zu begründen, gute Bilder anzukaufen oder wenigstens die Berliner Bürgermeister von guten Künstlern malen und modellieren zu lassen. Dieser Märchenbrunnen ist schliesslich nur ein Werk mehr vom Geiste der Siegesallee; ein Pendant zum „Rosengarten". Eine Renaissanceanlage mit einer beherrschenden Architekturkulisse, Wasserwerken, geschorenen Hecken und kunstgewerblich geratenem Figurenschmuck — eine Renaissanceanlage halb königlich und halb für das Volk des Berliner Ostens, fürstlich und „kindlich" zugleich. Repräsentative Kinderkunst! diese unmögliche Spezies, diesen künstlerischen Wechselbalg konnte nur die bürgerliche Phantasie unserer Zeit hervorbringen. Daneben ist das Skulpturale auch in diesem Fall wieder Münchener Ateliertalenten übertragen worden. Der Magistrat, dessen Kunstbürgermeister Herr Reicke ist, und Ludwig Hoffmann wissen es immer noch nicht, dass wir in Berlin zurzeit die besten deutschen Bildhauer haben. Wer könnte Märchenmystik origineller gestalten als Barlach, wer das Tier besser darstellen als Gaul, wessen Figuren sind mehr architektonisch gedacht als die von Haller und Engelmann! Was Hoffmann mit seinen Münchener Eklektizisten gemacht hat ist nur eine Atrappe. Der Politik gegenüber, die für eine solche Überflüssigkeit soviel Geld ausgiebt, könnte man sehr harte Worte gebrauchen.



Noch härtere wären angebracht der Art gegenüber, wie diesesmal die Strassen Berlins zur Feier des Kaiserjubiläums geschmückt worden sind. Aber wozu immer wieder Worte, die doch nicht wirken! Die Hunderttausende finden den Trubel dieses Festjahres ja wunderschön. Der kultivierte Mensch darf erst wieder zu hoffen beginnen, wenn sich in Berlin, in Deutschland der Katzenjammer einstellt. Möge er bald kommen!

K. Sch.

BADEN-BADEN

Die diesjährige, fünfte *„Deutsche Kunstausstellung"* soll nach ihrem Programme in gedrängter Fülle einen klar gezeichneten Querschnitt der badischen Kunst abgeben; darum sollen sich dann die auf Einladungen hin aus den übrigen deutschen Kunststätten eingegangenen Werke gruppieren.

Trübner, Schönleber, Dill, Hellwag oder Ritter, Fehr und Conz sind als bekannte Karlsruher Meister in ihrer Art zu geläufig, als dass man auf ihre Bilder näher einzugehen brauchte; höchstens könnte man anführen, dass der eine oder andre unter ihnen auf anderen Ausstellungen schon durch qualitätvollere, Werke vertreten war. Würdig, aber auch keineswegs in neuem Gewande repräsentiert sich die ehemalige Trübnerschule, zumal durch die trefflichen Landschafter Goebel und Graeber. Um Haueisen, der trotz seiner eigenartigen künstlerischen Wandlungsfähigkeit eine Persönlichkeit und eine malerische Begabung ist, gruppieren sich voranstrebende jüngere Elemente. Als Südwestdeutsche haben die benachbarten Elsässer in Baden-Baden Hausrecht. Die markanteste Persönlichkeit unter den Stuttgartern ist Hölzel; von seinen Landsleuten haben noch Faure, Haug, Grethe, Landenberger und Weise die Ausstellung beschickt. Mit verhältnismässig nur wenig Nennenswertem ist München vertreten durch Habermann, Zügel, Putz, Gröber, Hayeck, Kaiser, Stadler. Die alljährlichen Gäste aus dem Norden haben sich auch dieses Jahr wieder eingefunden: Liebermann, Kallmorgen, Orlik, Kampf, Corinth, Beckmann, Meid, Engel und Oppler. Als wichtigste Vertreter der Dresdner Künstlerschaft sind Zwintscher und Unger mit charakteristischen Arbeiten zu nennen. Weimars Kunst ist durch L. v. Hofmanns Kompositionen am glücklichsten erläutert.

Wirklich pulsierendes künstlerisches Leben herrscht aber erst in der graphischen Abteilung, deren Einzelstücke an Güte viele der ausgestellten Malereien bei weitem übertreffen. Ein gleich frischer moderner Zug geht durch die Plastik; das zeigen die Arbeiten von

Lehmbruck, Behn, Hahn, Taschner, Gsell und Zügel. Hoetger ist mit Keramiken vertreten.

Der alljährlichen Gepflogenheit entsprechend sind mit der grossen Ausstellung noch Sonder-Ausstellungen bedeutender badischer Meister verbunden worden, deren erste, vom März bis Mai dauernd, Hans Thoma gewidmet war; hierbei waren Werke vom Jahre 1858 bis in die letzte Zeit zu sehen. Die zweite Sonderkollektion vom Mai bis Juli zeigt in grosser Zahl Werke des Landschafters Hans Rudolf von Volckmann. O. G.

POSEN

Das *Kaiser Friedrich-Museum* hat vor kurzem eine grosse Strathmann-Ausstellung veranstaltet. Man sieht Strathmannsche Bilder nur selten und vereinzelt in den Ausstellungen; aber erst eine grosse Zahl seiner Werke nebeneinander, wie hier, weckt den Eindruck, einen besonderen Künstler vor sich zu haben.

Es ist zu wenig gesagt, wenn es heisst, dass Strathmann schlechthin ein Künstler des Dekorativen sei; es ist hinzuzufügen, dass diese dekorative Phantasie immer kräftig und voll Erfindung ist, und dass sie ein gesundes Verhältnis zur Wirklichkeit hat.

Es sind Bilder da, in denen das Dekorative schon im Stoff liegt, so in einem „Pfau", einem „Pfau mit Amor", einem „Negerfürsten". In anderen ist es dann die eigenste Kraft des Künstlers, die den Stoff ins Dekorative, in ein eigenartiges und edles Dekoratives wendet. So in der Landschaft; da ist ein „Hügel", in dem die Rasenstücke bereits umschriebene dekorative Gebilde sind; ein Gemälde „Felder", in dem eine Blütensträucher-Linie wie ein Edelstein-Rain erscheint, die ganze Landschaft ein Geschmeide; „Buchen im Herbst", wo das Fleckige des Buchenstammes farbig und formal in wundervoller Art zum Element der dekorativen Gestaltung gemacht ist. Zuweilen wendet die stilisierende Kraft Strathmanns seinen Stoff, stärker von der robusten Wirklichkeit gelöst, ins lieblich Märchenhafte; so in einem herrlichen kleinen Bildchen „Winter", einem verschneiten Fichtenwald, der dasteht wie ein echtes deutsches Märchen.

Sich auch Einzelheiten in Strathmanns Bildern anzusehen, ist immer von Interesse. Es zeichnet diesen Künstler eine rechte altmeisterliche Liebe zum Detail aus. Eine Zeichnung der Schlangenhaut wie in „Salambo", wo diese seltsamen Linienzüge ihre ganze naturalistisch-dekorative Pracht entfalten, ist eine solche Meisterlichkeit. Solch Naturobjekt nach seiner dekorativen Seite hin emsig auch im kleinen zu entwickeln, ist vielleicht die fruchtbarste Seite der Strathmannschen Kunst. G. Br.

MANNHEIM

Die *Kunsthalle* hat eine Reihe bedeutsamer Neuerwerbungen gemacht: von Feuerbach wurde das Hauptwerk seiner Pariser Zeit, „Hafis vor der Schenke", aus dem Besitz des Rechtsanwalts Dr. v. Harder erworben.



REMBRANDT, FRAU IM BETT. NR. 12
AUKTION HESELTINE, AMSTERDAM

Thoma tritt mit zwei neuen Werken in die Galerie ein; einem malerisch bedeutenden, frühen Damenporträt (1882) und einer neueren Campagnalandschaft (1912). Slevogt ist mit einer farbig sprühenden Landschaft (1909) vertreten, Sisley mit einer „Strasse in Marly". Von Gemälden jüngerer Meister sind zu nennen ein Bildnis einer Bäuerin von der Hand des frühverstorbenen Karlsruhers Schmidt-Reutte, der für die malerische Entwicklung einiger einheimischer, fortschrittlicher Talente bedeutsam wurde; ein Bild „Kahnfahrt" des Karlsruhers W. Conz; das psychologisch bedeutende Porträt A. Forels von Kokoschka. Die plastische Abteilung zeigt die Erwerbung des bedeutenden Chinesenkopfes von G. Kolbe, der Renoirbüste und weiblichen Statuette von H. Maillol, sowie zwei farbiger Tierplastiken von H. Gsell. W. F. St.

MÜNCHEN

Die Eröffnung des *Brakl'schen Kunsthauses*, das Emanuel Seidl erbaut hat, bedeutet in doppelter Beziehung die erfreuliche Bereicherung einer Stadt, deren Kunstsalons fast durchweg die Nüchternheit von Geschäftsräumen haben und, wenn man praktische Erwägungen allein gelten lässt, auch haben müssen. Brakl hatte schon mit seinem früheren Kunstsalon auf die Vorteile einer zentralen Lage verzichtet. Dem alten Hause gegenüber erhebt sich nun der neue Bau, von aussen wirkungsvoll wie eine Villa anzusehn, und mit Brakls Wohnhause, das ebenfalls Seidl gebaut hat, verbunden. Seidls höchstes Verdienst ist der Grundriss, bei dem er unbekümmert um den spitzen Winkel zwischen den beiden Strassen, die den Bauplatz beengend einschliessen, die Front nach der verkehrsreicheren dieser Strassen legte anstatt ein Kaiser Friedrich-Museum in Liliputformat aufzustellen. So hat er zwei sechseckige Oberlichtsäle gewonnen, die als Zentrum der Anlage nach den Seiten den Ausweg in zahlreiche Einzelräume öffnen. Jedenfalls ist eine organisch zwar komplizierte, aber technisch neue und interessante, architektonisch geschmackvolle Leistung entstanden. Der Gegensatz zwischen den grossen repräsentativen Haupträumen und den Kabinetten ist freilich gross. Über die gegenwärtig ausgestellten Kunstwerke Erschöpfendes zu sagen ist wegen ihrer Verschiedenartigkeit unmöglich. Jedenfalls ist gegenüber den früheren Ausstellungen im alten Hause anzumerken, dass Brakl den Künstlern der ehemaligen Scholle nicht mehr die fast ausschliessliche Herrschaft gewährt und sich mehr dem Kreise Münchner Künstler nähert, denen Habermann als der beste lebende Maler Münchens erscheint. Dies wird auch äusserlich durch das Aufhängen der letzten Werke Habermanns — farbenschwere, lebendige Bildnisse — an bevorzugter Stelle kundgethan. Gewiss könnte ein Elite-Salon guter Münchner Kunst (aber dann des ganzen neunzehnten Jahrhunderts) mit den übrigen Kunsthandlungen der Residenz wetteifern, in welchen andere Tendenzen propagiert werden. Das könnte heilsam, anregend und glücklich — zurückhaltend wirken. Ob Brakl hier vorbildlich sein will, wissen wir nicht, da er sich noch zu unbestimmt ausgesprochen hat.

In der *Modernen Galerie* war eine instruktive Ausstellung der Meister des Leiblkreises, die sachlich und malerisch dem Meister sehr nahe stehen. Es verlohnt sich, auch diesen bescheideneren Künstlern, besonders Alt und Duveneck, nachzugehen. In der gleichen Galerie, die sich früher durch das Debut des Zeichners Mayrshofer und gelegentliche gute Schwarz-Weissausstellungen um dieses in München fast ganz vernachlässigte Gebiet verdient gemacht hat, stellte R. Ulsamer Radierungen aus der Bretagne aus, die eine ausgezeichnete Beherrschung der Technik aufwiesen.



REMBRANDT, JUNGE FRAU AM FENSTER. NR. 20
AUKTION HESELTINE, AMSTERDAM

Der *Kunstverein* veranstaltete eine Ausstellung der Gemäldesammlung des verstorbenen Prinzregenten Luitpold von Bayern. U.-B.

❦

Die alte Pinakothek hat aus dem Münchener Kunsthandel ein Gruppenbildnis der Schule von Ferrara erworben, nach Feststellung Dr. Walter Gräffs ein Hauptwerk des Baldassare d'Este.

Für die neue Pinakothek wurden aus dem Berliner Kunsthandel ein Stilleben und eine Landschaft von Schuch angekauft.

MANNHEIM

Die Stadt hat für ihre *Kunsthalle* das berühmte Frühwerk Anselm Feuerbachs „Hafis vor der Schenke" aus dem Besitz des Rechtsanwalts von Harder, wie man hört, für 80000 Mk. gekauft. Durch Schenkung gelangte die Heidelberger städtische Galerie in den Besitz des frühesten erhaltenen Bildnisses der Mutter Feuerbachs.

HAMBURG

Die fünfte graphische Ausstellung des Deutschen Künstlerbundes in *Commeters Kunstsalon* wurde durch eine Ansprache Graf Kalckreuths eröffnet. Kalckreuth empfahl Toleranz gegen alle Richtungen unserer Kunst und die Jury hat solche Toleranz im weitesten Maasse geübt. So sind von 4500 Einsendungen immerhin noch 1000 Blätter ausgestellt. Aber es fehlt an Höhepunkten. Auch der Villa Romana-Preisträger dieses Jahres, Moritz Melzer, bedeutet keinen. Im allgemeinen ist die weitere Kultivierung des Holzschnitts zu konstatieren, neben dem älteren Wilh. Laage, dem Schiefler schon einen eigenen Katalog widmet, treten hervor: Gustav Scheffer-Chemnitz, Albert König-Eschede, Heine Rath-Grunewald, Walter Klemm-Dachau.

Die Jury-Mitglieder selbst sind nicht glücklich vertreten. Max Klingers Porträtköpfe sind erschreckend hart, auch Klingers Verhältnis zur Farbe hat gelitten, das beweist ein grün illuminierter Greiner-Kopf, während das schöne Stefan-George Bildnis schon in der Zeichnung den Plastiker zeigt. Feine Akte bringen vor allem die Bildhauer Lehmbruck, Albiker neben Corinths älteren Blättern. Als Radierer sind Franz Fiebiger-Magdeburg mit einer Tanz-Serie und Amandus Faure-Stuttgart mit Daumierschen Szenen bemerkenswert. Ein paar feine Blätter von Paeschke und Weinzheimer und Liebermann erheben sich über das allgemeine Niveau. Allerlei Stilisierungsversuche (Schwalbach, Kogan) bleiben im krampfhaft Manierierten stecken. Die Gesamtstimmung der Ausstellung zeigt ein qualvolles Suchen nach neuen Ausdrucksmöglichkeiten, ein forciertes Wollen ohne die Fülle der quellenden Inspiration. Der Künstlerbund erwirbt sich mit solch riesigen Graphik-Ausstellungen kein Verdienst. Man sollte einschränken und zurückhalten, statt zu ermuntern und hervorzulocken, was unreif und richtungslos umherirrt.

Die Neuorganisation unseres *Kunstvereins* durch Theodor Brodersen erweist sich als fruchtbar. Durch Cassirers Othon Friesz-Kollektion, vermehrt durch Genin, E. R. Weiss, wenige Renoirs und Trübners wurde der Hamburger „Kunstfreund" zu offenem Protest gereizt, aber energisch zurückgewiesen. Eine Porträt-Ausstellung aus hiesigem Privatbesitz zeigte das erschreckende Talent der Hamburger Wohlhabenden die unechten kitschigen Schmeichler herauszufinden, die ehrlichen und talentvollen Realisten aber zu übersehen. Einige gute Ausnahmen, Porträts von Liebermann, Slevogt, Corinth und Meid, sind wohl auf das Beispiel der Kunsthalle zurückzuführen. Die Juni-Ausstellung bringt Vlaminck, Camoin, d'Espagnat und den Bildhauer Bosselt. Hakon.

CHRONIK

JUSTUS BRINCKMANN

Justus Brinckmann, der Gründer und Leiter des Hamburger Gewerbe-Museums hat unter den achtungsvollen Zurufen der Reichsdeutschen seinen siebenzigsten Geburtstag gefeiert. Es ziemt sich auch an dieser Stelle daran zu erinnern, dass nicht nur Hamburg, sondern das ganze deutsche Museumswesen diesem vortefflichen Gelehrten und Organisator viel verdankt. Die Erforschung und Belebung der Volkskunst, ist ohne Brinckmann nicht denkbar; und in aller Gedächtnis ist es, was der Hamburger Museumsdirektor für die Kenntnis japanischer Kunst bei uns gethan hat. Indem er aus seinem Museum, aus kleinsten Anfängen heraus, ein Musterinstitut gemacht hat, in dem gezeigt wird, dass das Museum des Lebens, der gegenwärtigen Kunst und des Handwerks unserer Tage wegen da ist, hat Brinckmann dem deutschen Museumswesen überhaupt ein wichtiger Förderer werden können. Er gehört in die Reihe der bedeutenden Persönlichkeiten unter unseren Museumsleitern, neben Tschudi, Lichtwark und andere ihrer Art. Aber er hat noch den Ruhm vor diesen voraus, dass er der erste war, der die Aufgaben eines lebendigen Museums erkannte. In seiner siebenzigjährigen Jugendfrische wirkt er noch heute oft wie ein begeisterter und begeisternder Führer. K. S.

BERLINER SEZESSION

Infolge eines Konfliktes mit den von der Jury der diesjährigen Ausstellung Refusierten, sind in der letzten Generalversammlung 42 Mitglieder, darunter der Vorstand und der Ehrenpräsident Liebermann, aus dem Verband der Berliner Sezession ausgetreten. Man darf sagen, dass fast alle originalen Talente gegangen und nur eine Anzahl bürgerlicher Begabungen — wenn man Corinth ausnimmt — geblieben sind. Damit hat die Sezession thatsächlich zu bestehen aufgehört, wenn es nicht doch noch zu einer Einigung kommt, die die ausgetretenen Künstler wieder zurückführt. Vorläufig ist die Entwicklung der Dinge noch nicht abzusehen. Wir begnügen uns darum mit der Konstatierung der Thatsachen. Und mit dem Ausdruck eines starken Unbehagens, dass eine Künstlervereinigung, der die entscheidenden deutschen Talente angehört haben, die auf eine ruhmreiche Geschichte zurückblickt und auf die ganz Deutschland fortgesetzt die Augen gerichtet hat, so kläglich enden will —, dass eine Majorität der Besten von einer durch falsche Behandlung zu einer radikalen Vereinspolitik und zur Obstruktion getriebenen Minorität mittlerer Begabungen kampflos kapituliert und sie im Besitz des Namens „Berliner Sezession" zurückgelassen hat —, dass durch die Unfähigkeit

unserer Künstler sich selbst und andere zu disziplinieren und zu regieren seit langem schon ein Geist der Unkollegialität in der Sezession aufgekommen ist —, und dass durch die Folgen einer voraussichtslosen Präsidentenwahl eine Operettensituation geschaffen worden ist, worüber man überall in Deutschland und am höhnischsten in den Lagern der Gegner lacht. Wir hoffen und wünschen aber, wie gesagt, doch noch eine Wiederherstellung. Man zerschlägt nicht so leichtsinnig bereits historisch gewordene Formen, ohne vor der Kunstgeschichte schuldig zu werden.

K. Sch.



SEILTANZENDER SATYR — AUS EINER VORSTADTVILLA POMPEJIS
AUS „DENKMÄLER DER MALEREI DES ALTERTUMS"

NEUE BÜCHER

Denkmäler der Malerei des Altertums. Herausgegeben von Paul Herrmann. Verlag F. Bruckmann A.-G., München.

Was antike Malerei bedeutet, davon vermögen sich nur wenige, die nicht zu den wissenschaftlichen Fachleuten gehören, einen Begriff zu machen. Man ist gewohnt, sich die Kunst der Alten plastisch vorzustellen und vergisst, dass die Griechen ebenso grosse und bewunderte Maler wie Bildhauer hatten. Allerdings sind uns für dieses Gebiet nur Werke aus zweiter Hand geblieben; aber wer möchte das, was sich hier an Schönem und Wertvollem erhalten hat, missen.

Die Bruckmannsche Publikation, von der schon mehr als zehn Lieferungen erschienen sind, macht es sich zur Aufgabe, das Beste und Wichtigste, was wir von den malerischen Leistungen der Griechen und Römer besitzen, zum erstenmal in technisch hervorragenden photomechanischen Reproduktionen in einem gross angelegten Tafelwerk zu vereinigen und bietet so ein ganz neues Anschauungsmaterial von unschätzbarem Wert. In den

bis jetzt herausgegebenen Heften sind ausschliesslich Bilder und Mosaiken aus den verschütteten Vesuv-Städten Herkulanum und Pompeji veröffentlicht. Neben den vortrefflichen Gravuren finden sich auch einige Buntdrucke, die eine Vorstellung von der farbigen Wirkung zu geben vermögen. Jede Lieferung ist von einem Text Paul Herrmanns begleitet, der nicht nur nach jeder Richtung aufklärende und wissenschaftlich fundierte Beschreibungen giebt, sondern auch dem künstlerischen Gehalt der Bilder durch stilistische Analysen beizukommen sucht. Es ist ein besonderer Vorzug des Verfassers, dass er mit weitem Blick das Ganze der Kunst umspannt.

Bis vor kurzem war die antike Malerei für die Archäologie ein totes Material, ein Tummelfeld für spitzfindige Kombinationen und Hypothesen. Nun beginnt alles lebendiger zu werden. Man sucht möglichst viel aus der Anschauung zu schöpfen, wagt für die Etappen der Entwicklung die anderer Epochen zu fruchtbaren Vergleichen heranzuziehen. Zwar die Originale der führenden Meister sind unwiederbringlich verloren; was man mit Augen sieht, ist immer nur der Abglanz der grossen Malerei. Aber es gelingt doch einigermassen, den Entwicklungsgang der antiken Malkunst nach den schriftlichen Überlieferungen, im Vergleiche mit Vasenbildern und mit den kampanischen Wandfresken zu rekonstruieren. Man kann sich vorstellen, wie von einem rein linearen Stil ausgehend, nach und nach immer mehr Darstellungsmittel für die Wiedergabe von Erscheinungen der Aussenwelt gewonnen werden: Schattengebung, plastische Rundung der Formen, räumlicher Zusammenschluss des Schauplatzes, bis es schliesslich zu einem illusionistischen Impressionismus kommt, wie er sich in einer Anzahl der erhaltenen Gemälde aus Rom und Pompeji kundgiebt. Ob dieser koloristische Impressionismus, in dem die Entwicklung gipfelt, griechischen oder römischen Ursprungs ist, darüber bestehen verschiedene Meinungen unter den Kunstforschern. Herrmann neigt der auch von mir vertretenen Ansicht zu, dass er in der hellenistischen Malerei der Zeit nach Alexander dem Grossen seine Entstehung habe. Völlig ausgebildet tritt er uns in den kampanischen und römischen Wandgemälden entgegen. Ein wichtiges Material für unsere Kenntnis der antiken Malerei bilden auch die Mosaiken, wie die in der zehnten und elften Lieferung veröffentlichten Komödiantenszenen und die berühmte Alexanderschlacht aus Pompeji. Die ersteren, deren Vorlagen nach der Künstlerinschrift von dem Griechen Dioscurides von Samos herrühren, sind von mir zuerst als besonders bedeutsame Zeugnisse für den hellenistischen Impressionismus gewertet worden. Wenn Herrmann Bedenken trägt, von den durch die Mosaik-Technik bedingten Werken Schlüsse auf die Vorbilder, die jedenfalls Tafelgemälde waren, zu ziehen, so scheint mir das eine übertriebene Vorsicht. Denn der Stil, den sie zeigen, ist ein ausgesprochen koloristischer, der sich aus Forderungen der Mosaiktechnik durchaus nicht erklären lässt, sondern ihr im Gegenteil in der Konkurrenz mit der Tafelmalerei besonders schwierige und nicht restlos zu lösende Aufgaben stellt. Mit feinem Verständnis geht Herrmann aber den ästhetischen Grundlagen des antiken Impressionismus nach.

Die ersten Lieferungen des Werkes enthalten schon eine solche Fülle des Schönen, dass es der antiken Wandmalerei gewiss neue Freunde gewinnen wird. Wohl verleiten die prachtvollen Gravuren manchmal auch leicht zu einer Überschätzung der Arbeiten. Es waren ja gewiss keine Meister ersten Ranges, die im Anschluss an Musterbücher die Wände der antiken Häuser mit spielender Leichtigkeit in ein Traumland der Phantasie zu verwandeln wussten. Aber sie besassen dekorative Fähigkeiten, Geschmack und alle die Eigenschaften, die der besonderen ihnen gestellten Aufgabe zugute



SATYRKNABE — DETAIL EINES GRÖSSEREN GEMÄLDES AUS HERKULANUM
AUS „DENKMÄLER DER MALEREI DES ALTERTUMS"

kommen. Und bis in die unscheinbarsten Stücke hinein gewahrt man Züge von jener Hoheit und Anmut, die der Antike ihre nie versiegende Jugendkraft verleiht. Jede Epoche setzt sich zu den Dingen der Vergangenheit in Beziehung, die den in ihr selbst liegenden Tendenzen in irgendeiner Weise entgegenkommen. Durch unsere Zeit geht der Wunsch, dem Wandbilde wieder eine gewisse dekorative Geltung zu verschaffen. Das macht sie nicht zum wenigsten empfänglich für die Wirkungen der antiken Wandmalerei, die sich ein für dekorative Zwecke aufs feinste ausgebildetes System geschaffen hat. Die Auferstehung, die diese Kunst in der prachtvollen Bruckmannschen Publikation feiert, zeugt für ihre Lebendigkeit.

Werner Weisbach.

LISTE EINGEGANGENER BÜCHER

Adolf Hölzel als Zeichner, von Dr. Hans Hildebrandt, Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1913.

Velasquez, von Aman-Jean. Art et Esthétique. Etudes publiées sous la direction de M. Pierre Marcel. Libraire Félix Alcan.

Die altpersischen Teppiche. Eine Studie über ihre Schönheitswerte von Carl Hopf. München, F. Bruckmann A.-G.

Theodor v. Frimmel: Lexikon der Wiener Gemäldesammlungen. A—F. Mit 282 Abbildungen. München, bei Georg Müller. 1913.

Grabplastik des ehemaligen Bistums Würzburg während der Jahre 1480—1540 von Leo Bruhns. Verlag von Klinkhardt & Biermann. Leipzig.

Führer durch die kunstgewerblichen Sammlungen des Württembergischen Landes-Gewerbemuseums von Gustav E. Pazaurek. Stuttgart 1913.

Das Luxembourg-Museum — die Gemälde. von Léonce Bénédit. Mit 389 Abbildungen. Paris, Henri Louvens, Verlag 1913.

Von Stoff zu Form. Essais von Oscar Miller. Vierte revidierte und ergänzte Auflage. Frauenfeld 1913, Druck & Verlag von Huber & Co.

Die manuellen graphischen Techniken I. Bd. Schwarz-Weisskunst, herausgegeben von Walter Ziegler. Halle a. S. Wilhelm Knapp, 1912.

Maurice Barrès, der Greco oder das Geheimnis von Toledo. Aus dem Französischen von W. Hausenstein. Meister-Monographien, Georg Müller und Eugen Rentsch. München 1913.

Erster Bericht über die Neuerwerbungen des Kupferstichkabinets. Herausgegeben im Auftrag des Direktoriums des Germanischen National-Museums von W. Stengel. Nürnberg 1913.

Der Bucheinband. Ein Handbuch für Buchbinder und Büchersammler von G. A. E. Bogeng. Verlag Wilhelm Knapp, Halle a. S. 1913.

Togokuni und seine Zeit. Von Friedrich Succo. I. Band. München, R. Piper & Co.

Renoir. 47 Lichtdrucktafeln Préface d'Octave Mirbeau. Paris. Bernheim Jeune. 1913.

Vom Wesen der Kunst unserer Zeit: Rede, gehalten von Alexander Amersdorffer. Berlin, Mittler & Sohn.

Zeichenschule, von Karl Kimmich. Sammlung Göschen. Berlin und Leipzig.

Provinzial-Museum in Bonn. Führer durch die mittelalterliche und neue Abteilung. Kommissionsverlag von Fr. Cohen, Bonn.

Erlebnisse und Eindrücke. 1870–1890. Von Anton von Werner. Ernst S. Mittler & Sohn, Berlin 1913.

100 Silhouetten. Schattenrisse von einem anonymen Wiener Meister des achtzehnten Jahrhunderts. Ed. Beyers Nachfolger. Wien und Leipzig. 1913.

Ferruccio Busoni, die Brautwahl. Operntext. Mit Farbendrucken und Lithographien von Karl Walser. Bruno Cassirer Verlag, Berlin.

Beiträge zur Geschichte der Niederländischen Bildnismalerei im fünfzehnten und sechzehnten Jahrhundert von Grete Ring. Leipzig, E. A. Seemann, Verlag. 1913.

Rudolf v. Larisch, Unterricht in ornamentaler Schrift. Vierte veränderte Auflage. K. K. Hof- und Staatsdruckerei Wien 1913.

Antike Porträts, bearbeitet von Richard Delbrück, Bonn, A. Marcus und E. Weber.

ELFTER JAHRGANG. ZEHNTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 23. JUNI. AUSGABE AM 1. JULI NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



J. L. DAVID, MARAT
BRÜSSEL, MUSEUM



DAVID
IM PETIT PALAIS

VON

GUSTAV PAULI

Paris ist gegenwärtig um eine Attraktion reicher. Die Ausstellung, die in einigen Sälen des Petit Palais zu Ehren Davids und der Seinen bereitet ist, — was sage ich, ein einziges Bild dieser Ausstellung — verlohnt eine Reise. Man wird staunen! Denn David ist, wie man hier erkennt, ausserhalb Frankreichs wenig bekannt oder, schlimmer noch, falsch bekannt, da sein Ruhm sich vorzugsweise an jene grossen Staatsaktionen aus alter und neuer Zeit heftet, an den Leonidas, die Horatier, die Krönung Napoleons, die so anspruchsvoll, so korrekt und so langweilig zubereitet sind wie Staatsdiners für fünfhundert Gedecke. Hier sind wir zu intimeren Genüssen geladen.

Es entfaltet sich hier der vielseitige Reichtum einer Persönlichkeit von universaler Bedeutung. In seinem beinahe achtzigjährigen Leben (1748—1825) hat David die gefährlichste aller Übergangszeiten, vom achtzehnten zum neunzehnten Jahrhundert, glänzend überwunden, hat Rokoko, Rom und modern europäische Ernüchterung erlebt und gestaltet; er hat eine Schule gebildet, der einige der grössten Namen der französischen Malerei angehören, kurz, er darf mit anderem Rechte und mit ungetrübteren Gefühlen der Dankbarkeit in Frankreich der Vater der modernen Malerei genannt werden als bei uns in Deutschland der Gesinnungsheros Carstens.

Mit siebzig Gemälden und einigen zwanzig Zeichnungen bestreitet David, wie billig, auch quantitativ den Löwenanteil des Unternehmens. Unter seinem Gefolge ist der Grösste, Ingres, etwas spärlich vertreten, wohl mit Rücksicht auf zwei Kollektivausstellungen, die Paris im letzten Jahrzehnt von ihm gesehen hatte. Von Gros, Gérard und Navez findet man einiges sehr Wertvolle und von den kleineren Trabanten manches Interessante und manches Entbehrliche, das die Gründlichkeit pietätvoller Liebe mitzunehmen sich verpflichtet fühlte.

Leider ist das Arrangement der Ausstellung, wie gewöhnlich in Paris, nicht gut. Die kostbarsten Bilder Davids hängen in den ersten Räumen hohen Fenstern gegenüber in der notorisch ungünstigsten Beleuchtung, während seine Schüler in den letzten Sälen sich einer nicht immer gerecht-



J. L. DAVID, MARQUISE DE PASTORET
BES.: GRÄFIN JOACHIM MURAT

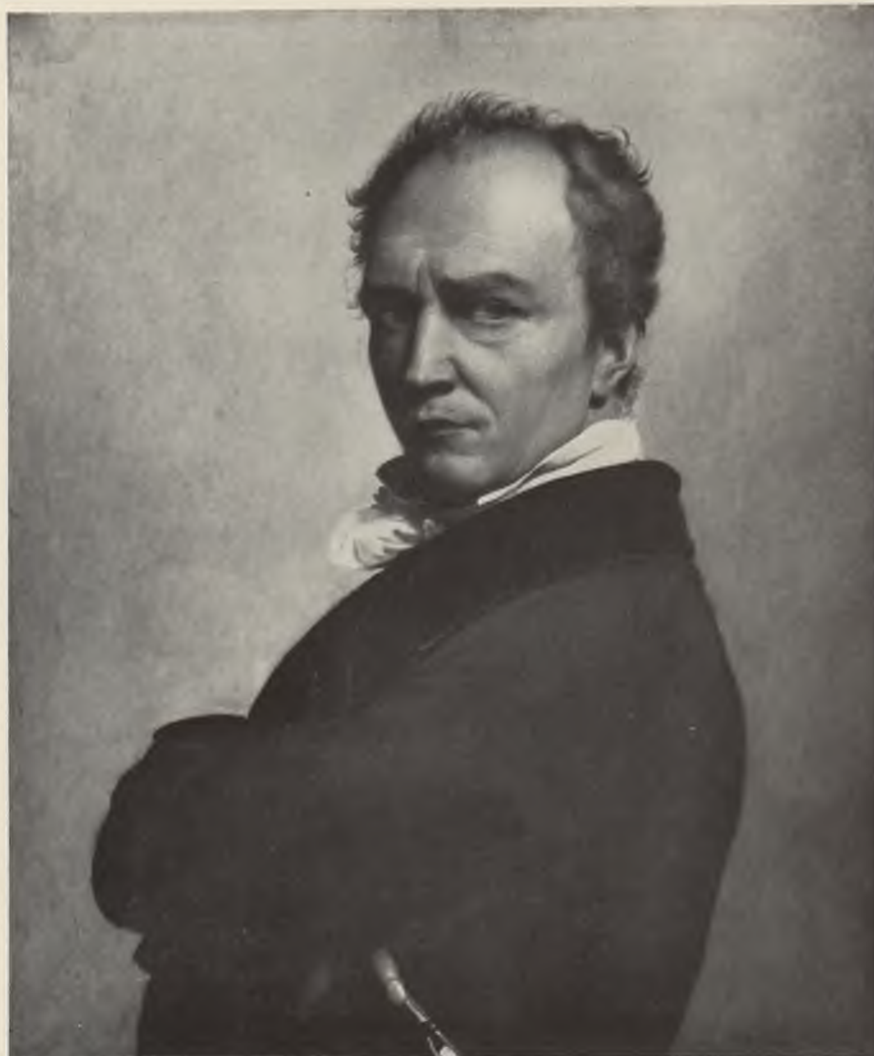
fertigten Gunst des Oberlichtes und des Platzes erfreuen. Solch ein Kardinalfehler konnte durch das Beiwerk kostbarer Empiremöbel und hübscher Miniaturen nicht wettgemacht werden. Auf derlei Dinge versteht man sich in Berlin und München besser! Wir wissen unsere Perlen vorteilhafter zu fassen — vielleicht, weil bei uns die Perlen rarer sind, während man in Paris in einer Schatzkammer sitzt und zu glauben scheint, dass die Schätze ihre Beleuchtung, ihre Distanz und das Behagen an ihrer Betrachtung ganz von selber mit sich brächten.

Die erste Überraschung der Ausstellung ist der David des Rokoko, der grössere Schüler des kleineren Meisters Vien, der sich mit einigen zwanzig Jahren als ein Geistesverwandter neben Boucher und Fragonard stellte. Dieser David besass die merkwürdige Vereinigung von Pathos und Sachlichkeit, von Anmut und gründlichem Studium, die jene Zeit wie keine andere mit sich brachte. Und dieser David hat mit dem Maler des Leonidas nicht viel mehr als den Namen gemein. Sein Kolorit ist von einschmeichelnder warmer Tonschönheit, seine Pinselführung locker und breit und seine Zeichnung hat den eigentümlichen Wellenfluss der Linie, der jegliche Rokokokunst beherrscht. (Weshalb notabene Hogarth auf den Einfall kommen konnte, die Wellenlinie schlechthin für die Linie der Schönheit zu erklären!) Von diesem David, der im Louvre völlig fehlt, sieht man hier die pathetische Szene einer Rokokotragödie, den Tod der Niobiden, aus dem Besitz des Grafen d'Hérouville, ein paar Skizzen zu anders gearteten fertigen Bildern und eine Reihe vortrefflicher Bildnisse, die mit dem seines Onkels, des Herrn Jacques Buron, beginnt und in dem des Grafen Stanislaus Potocki gipfelt — und abschliesst.

Dieses Gemälde eines jungen polnischen Grandseigneur, das aus Russland von einem Abkömmling des Dargestellten, dem Grafen Branicki, hergeschickt wurde, ist das grosse Ereignis der Ausstellung. Es gehört — ohne Übertreibung sei es gesagt — zu den schönsten Bildnissen, die je gemalt wurden. In ihm ist Jugend und Tradition, Kraft und Feinheit, die Blüte der Kunst seiner Zeit und seines Landes. Wie alle ganz grossen Kunstwerke ist es von jener empfindlichen Vollkommenheit, die durch das geringste Mehr oder Minder zerstört würde; und doch stellt es einen Moment so lebhafter Bewegung dar, dass es beinah die Regeln der beabsichtigten Repräsentation durchbricht. Der junge Graf reitet an einer Terrassenmauer vorbei und grüsst, den Federhut tief abnehmend, artig und stolz zugleich, den Beschauer. Sein Pferd aber scheut ein wenig vor einer grossen Dogge, die es nach bekannter Unart der Hunde anbellt, wie es eben den Hof verlassen will. Der Reiter lehnt sich im Sattel zurück und verhält das Pferd mit der Linken. Daraus ergiebt sich ein pikantes Spiel der Umrisse. Vor den Wagerechten und Senkrechten der Mauer, über der ein Säulenschaft in die Luft wächst, stehen Ross und Reiter in lauter Diagonalen. In der linken Ecke sieht man, keck vom Bildrahmen überschnitten, Kopf und Vorderbeine der sich niederdrückenden Dogge, gerade genug, um das Bewegungsmotiv zu erklären und doch nicht so viel, um die Geschlossenheit der Komposition zu gefährden. — Die kühle Farbenstimmung wird durch den Akkord von Blau



J. L. DAVID, MADAME DAVID
BES.: MAD. BIANCHI



F. J. NAVEZ, SELBSTBILDNIS
BES.: NORGA, BRÜSSEL

Jahrhunderts antizipiert, etwas, das zu Delacroix und Géricault in engerer Beziehung steht als zu Boucher und den Seinen. Auch ist der Stil der Malerei verwandelt — statt der warmen Farbenstimmung und der pastoseren Pinselführung der älteren Bilder hier die kühle Helligkeit, der dünne trockene Farbenauftrag der neuen Zeit. Die Meisterschaft, mit der ganz zart das Bein des Reiters modelliert ist, hätte die Bewunderung eines Franz Krüger erregt.

So wenig nun David den Glanz dieses Meisterwerkes später wieder erreicht hat, da man sein Bestes, eben weil es das Beste ist, nur einmal verschenken kann, so ist doch von hier aus die Kontinuität seines Schaffens am deutlichsten zu verfolgen. In dem Potockibilde begegnen sich der Rokokomaler, der Leibkünstler Napoleons, der Akademiker und der Meister der ebenso garstigen wie bewunderungswürdigen drei Damen Morel. Die Führung behält aber der Porträtmaler. Bis auf den einzigen Potocki und den theatralischen Napoleon auf dem St. Bernhard sind Davids Bildnisse allesamt maassvoll in Auffassung und Geberde, von der vornehmen Nüchternheit der guten Bildnisse des neunzehnten Jahrhunderts. Sahen in den Porträten des Rokoko, auch bei David, die Bürger wie Aristokraten aus, so sehen jetzt die Aristokraten wie Bürger aus und verraten höchstens durch Nuancen ihres Auftretens die Vornehmheit der Geburt. Tonangebend für ganz Europa wird die englische Auffassung vom Gentleman — ein vollkommen neues gesellschaftliches Ideal von diskreter persönlicher Kultur. So ist es bemerkenswert, wie sich bereits in Davids

(im flatternden breiten Ordensband) und Hellgelb (der Reithose) beherrscht. Dazu kommen als vermittelnde Töne das Lilagrau der Weste, das Weiss der Ärmel, die blass rötlichen und gelblichen Farben des Isabellschimmels, so dass die ganze Erscheinung sich hell und festlich leuchtend von dem dumpfen Grau des Gemäuers abhebt.

Das Bild bezeichnet die Grenzscheide zweier Kunstwelten. Es wurde 1781 gemalt, steht somit zeitlich noch in der Sphäre des ancien régime, während es für den rückschauenden Betrachter vielmehr in die Zukunft als in die Vergangenheit weist. Die renommistische Grazie der Geberde ist durchaus Rokoko, in dem Motiv des bellenden Hundes wird aber etwas von dem Naturalismus des neunzehnten



J. L. DAVID, MARQUISE D'ORVILLIERS
BES.: MARQUIS DE TURENNE



A. J. GROS, DER KÖNIG MURAT AM STRANDE VON NEAPEL
BES.: PRINZ MURAT

Gruppenbildnis des Chemikers Lavoisier mit seiner jungen Frau vom Jahre 1788 die englische Auffassung spiegelt. Man könnte an Romney denken — freilich nur auf den ersten Blick, denn schon der zweite Blick belehrt uns über die Superiorität des Franzosen. Der verbürgerlichte Adel begegnet uns in den Bildnissen der Marquisen d'Orvilliers und de Pastoret und des verteufelt eleganten kleinen Marquis de Sacy. Hier ist von der grossen Geberde des jungen Potocki gar nichts mehr geblieben, ja man kokettiert geradezu mit seiner Einfachheit und überlässt es mit einem unmerklichen Lächeln dem troisième état sich herauszustaffieren, z. B. der Madame David, der Gattin unseres Meisters, die in weissem Atlas mit Federn auf dem gelockten Haar weidlich geschmückt dasitzt und zu Betrachtungen darüber anregt, warum wohl Künstler bisweilen so hässlich verheiratet sein mögen. David ist ein grosser Porträtmaler, weil er die Unbefangenheit besitzt, vollkommen aufrichtig zu sein. Wenn Madame d'Orvilliers gütig aussieht, Madame de Pastoret amüsant und Madame David ordinär, so dürfen wir überzeugt sein, dass sie wirklich gütig, amüsant, ordinär waren. Dass ihre Bilder trotzdem von allem Naturabklatsch entfernt in einer reinen und hohen Kunstsphäre stehen, dafür ist durch das Künstlertum ihres Meisters die Gewähr gegeben. Eben aus diesem Grunde der Ehrlichkeit des grossen Künstlers ist die berühmte Porträtskizze des Konsuls Bonaparte so ergreifend: das Genie mit den Augen des Genies erschaut. Aus diesen Zügen spricht noch der Hunger des unersättlich Ehrgeizigen und die trotzige Menschenverachtung des kämpfenden Emporkömmlings. So muss er damals gewesen sein (1797). Erst später, als Napoleon die Kaiserkrone trug, verändert sich der Ausdruck seiner Bilder zu der bekannten versteinerten Imperatorenmiene. Wir dürfen annehmen, dass er in Wirklichkeit sich bemüht habe, sein Äusseres, namentlich auch sein Mienenspiel, seiner Rolle auf der Weltbühne anzupassen. – Dass David seine Qualitäten als Porträtmaler nicht verloren hat, beweist das späte, in Brüssel entstandene Bildnis des Prince de Gavre. Von besonderem Interesse sind natürlich die Selbstbildnisse mit den kühn und ehrlich blickenden runden Augen und der Deformation des Gesichtes durch die mit den Jahren fortschreitende halbseitige Lähmung des Backenmuskels. —

Den Bildnissen mag man auch jenes schauerliche Gemälde anreihen, das eine, leider nicht auf die Malerei gegründete Popularität erworben hat: Marat



J. A. D. INGRES, DER MALER GRANET
AIX, MUSEUM

ermordet in seiner Badewanne liegend. Es war als die Huldigung eines aufrichtigen Verehrers beabsichtigt und muss als solche seinerzeit sehr genossen worden sein, wie die Repliken beweisen, von denen zwei, aus Versailles und aus dem Besitz des Baron Sedaine, eines Urenkels Davids, gegenüber dem Original des Brüsseler Museums aufgehängt sind. Gegenständlich ist das Bild das Dokument einer furchtbar erregten Zeit, für die der Anblick von Blut und Leichen seine Schrecken verloren hatte. Künstlerisch dagegen ist es das Zeugnis von Feinheit und gezügelter Kraft ganz und gar nicht rokokohaft, eher holbeinisch sachlich. Mit diskreter Meisterschaft ist in der Malerei des Hintergrundes ein dämmeriger Raum angedeutet, der den hellen prachtvoll modellierten Oberkörper, wie er halb aus der Wanne heraussinkt, mit konzentrierter Wirkung hervortreten lässt. Man sieht, mit welcher Liebe alles künstlerisch Interessante — die Verschiebung in dem erschlafften Gesicht, die Muskulatur der schönen Arme, die Verfärbung der erbleichten Finger — verfolgt worden ist, wie zu dem Rot des Blutes das Grün des über den Deckel der Wanne gebreiteten Tuches gestimmt wurde. —

Das Bild ist stellenweise, im Hintergrund und in den Körperschatten, in jener eigentümlich fleckigen, gleichsam vibrierenden Technik gemalt, die David von jetzt an bisweilen anwendet, namentlich auch in einem seiner berühmtesten Bilder, der Madame Récamier im Louvre. Die Annahme, dass diese Bilder nicht ganz vollendet seien, ist augenscheinlich irrig; denn es finden sich unter ihnen auch abgelieferte Porträte. Bei dem Maratbilde ist überdies durch die Widmungsaufschrift: A Marat David das Bewusstsein der Vollendung ausgesprochen. Diese sehr persönliche Handschrift ist, soviel ich weiss, von keinem der Nachfolger und Schüler Davids imitiert worden. Auch die beiden hier ausgestellten Repliken des Marat sind in gleichmässiger Glätte der Technik behandelt und, obwohl an sich vorzüglich, doch von dem Original durch einen ebenso deutlichen wie unsagbaren Abstand der Qualität getrennt. Sehr ungewöhnlich ist es, wie David selber seine Technik ändert, einmal, in dem Bildnis der Madame de Verninac, schwärzliche Schatten anwendet, dann wieder eine blonde Helligkeit bevorzugt oder in der grossen Bildnisstudie des Papstes mit dem Kardinal Caprara zu dem pastoseren Farbenauftrag seiner früheren Zeit zurückkehrt. Die riesige Staatsaktion des Sacre, der die letztgenannte Arbeit diente, hat man aus begreiflichen Gründen der Bequemlichkeit an ihrem Platz im Louvre belassen. Es würde den grossen Eindruck einiger Bildnisse nicht zu steigern vermocht haben, so hoch es als eine solide Kraftleistung innerhalb seiner Sphäre zu bewerten ist. Dagegen fällt es einem (— oder nur dem Schreiber dieser Zeilen?) bis zum Unvermögen schwer, den antikischen akademischen Hauptbildern Davids, jahrzehntelang den Trägern seines Ruhmes, gerecht zu werden. Wohl sind sie mit einer Sicherheit komponiert, die unsere Heutigen beneiden dürfen, aber dabei von einer Leere der Einzelform, die durch keine grosse dekorative Gesamtwirkung vergolten wird. Sie stehen allerdings inmitten einer erlauchten Tradition, weisen zurück auf Poussin als ihren Ahnherrn und voraus auf Ingres, Chassériau, Delacroix als ihre grossen Söhne, aber sie bezeichnen das unerfreulichste Glied in dieser ruhmreichen Kette, ein Ermatten zwischen zwei Hebungen. Es fehlt ihnen das Festliche, die gedämpfte Pracht eines Poussin und es fehlt ihnen ebensowohl der feurig beseelte Ausdruck der Modernen; so bleibt denn ausser der Gesinnung nur ein hohes Maass akademischen Könnens übrig, immer noch mehr als die deutschen Genossen der Zeit und der Richtung aufzuweisen hatten, aber nicht genug für unsere liebevolle Verehrung. — Hier, wo alles Gute in der Zeichnung beschlossen ist, möchten wir uns eben an den Zeichnungen genug sein lassen. In ihnen wohnt unverkümmert das Element frischeren Lebens, das durch die Ölfarben vielmehr verhüllt als vermehrt wurde. Und, merkwürdig! — in diesen Zeichnungen Davids begrüsst uns ganz vertraut ein Verwandter von Gottfried Schadows Genius. Wie denn Schadow der einzige Deutsche war, der David an Begabung zum mindesten ebenbürtig, mit der gleichen Mission der Verbindung zweier aufeinanderfolgender grosser Kunstepochen von der Vorsehung betraut war.

Aus der Niveaukunst der Trabanten, die auf David folgen und ihn dutzendfach spiegeln, ragen einige Persönlichkeiten hervor. Sie beruhen auf dem reifen David, dem Akademiker und dem Naturalisten — das missverständliche Wort hat nur den Vorzug der Bequemlichkeit — und sie setzen David fort, indem sie sich weniger akademisch und mehr natürlich, d. h. lebendiger, äussern. Es waren wohl Rücksichten auf den verfügbaren Raum oder den zeitweiligen Geschmack dafür massgebend, dass man von ihnen vorzugsweise Bildnisse zusammenholte. Denn freilich wird unser Publikum den Por-



J. A. D. INGRES, ODALISKE
UNBEZEICHNETER PRIVATBESITZ

träten dieser Zeit am ehesten gerecht. Nur wurde aber dadurch das beabsichtigte Gesamtbild jener Schule entstellt. Wo überhaupt Ingres vorgeführt wurde, da durfte man von seinen Figurenbildern doch etwas mehr erwarten als die eine Odaliske, den Achill und den entsetzlich frostigen Augustus. Die historische Neugierde lässt sich durch die Sippschaft Napoleons, „ein seltsam verrucht Geschlecht", fesseln. Da sitzt Madame Mère in wallenden Schleiern hieratisch feierlich geschmückt in der Haltung einer Göttermutter auf dem grossen Bilde Gérards, und im selben Raume inmitten der anstossenden Wand die Königin Caroline von Neapel im Kreise ihrer Kinder – strahlend, sinnlich, üppig – wie die Königin eines Maskenfestes. Alles Abenteuerliche, Prahlerische eines unerhörten Glücksrittertums verkörpert sich indessen in Murat, dessen Mienen eine drollige Mischung von Bravour, massloser Eitelkeit und einer gewissen Gutmütigkeit spiegeln. Das Riesenbild von Gros, auf dem seine Augen gewiss befriedigt geruht haben, zeigt ihn am Strande von Neapel in papageienhafter Buntheit geputzt einhersprengen, funkelnd von Gold und Schnüren, auf einem Pantherfell als Schabracke, einen orientalischen Säbel an der Seite, in seltsam geschnittenen gelben Reithosen, unter denen dunkelrote Stiefelchen hervorgucken. Gérard, dessen Erfolge seinem Rivalen Gros das Leben erschwerten, zeigt sich als der Überlegene. Sein Bild der Madame Récamier, die sich verführerisch lächelnd in ihren Sessel schmiegt, besiegt alle Pracht der Napoloniden und hält der gefährlichsten aller Prüfungen stand — einer Popularität, deren Beweise sich bis auf Zigarrenkisten und Bonbonnièren erstrecken. Unter den etwas Jüngeren zeichnet sich der Belgier François Joseph Navez aus, ein Porträtmaler ersten Ranges, von dem zwei Meisterwerke aus seinem Vaterlande geschickt wurden, das grosse Gruppenbild der Familie De Hemptinne und ein Selbstbildnis von lebhaft klugem Ausdruck. Die Höhe der Schule wird indessen in Ingres erreicht, was selbst in der bescheidenen Vertretung, die ihm hier zuteil wurde, ohne weiteres einleuchtet — die Höhe und der Abschluss, der gleichzeitig den



F. J. NAVEZ, DIE FAMILIE DE HEMPTINNE
BRÜSSEL, MUSEUM

Strich erfüllt sind, entfernt er sich von David. Hier geht die Strenge der Schule eine sehr eigentümliche und bezaubernde Verbindung mit gallischer Anmut ein, das Pedantische steht neben dem Sinnlichen, das Glühende neben dem Kalten und artig vermummt unter Vatermördern und hohen Halsbinden kehren die kaum verscheuchten Liebesgötter des Dixhuitième in ihre Heimat zurück. Auf der Odaliske ist die Architektur des Hintergrundes fast allzu säuberlich mit reichlicher Verwendung des Lineals vollendet. Davor aber entfaltet die sinnliche Laune ein verführerisch schönes Linienspiel in zwei jungen Frauenleibern. Überhaupt ist die lebendige Schönheit der Linie, welche die Naturform beherrscht, während sie ihr zu dienen vorgiebt, von keinem Maler so gefühlt worden wie von Ingres. Von diesem Leben sprühen alle seine Zeichnungen, deren man hier einige zu sehen bekommt, die den Hunger nach mehr

Beginn eines neuen Kapitels der Kunstgeschichte bezeichnet. Ingres war als einer der späten Schüler Davids schon durch den Geist seiner Generation so weit von dem Meister getrennt, dass er vor der Versuchung der unmittelbaren Nachahmung bewahrt blieb. Die allgemeine Richtung auf Klarheit, Grösse und Einfachheit erfüllt er mit einer anderen Gesinnung, mit einer neuen Interpretation des französischen Geistes. Denn Ingres ist einer der nationalsten Meister Frankreichs. Am ehesten berührt er sich mit David in jener Sphäre der akademisch abstrakten Form, in der wir uns am wenigsten wohl fühlen. In jenen Bildern und Zeichnungen, die ihm ganz allein gehören, weil sie von seiner Phantasie, seinem Behagen, seiner individuellen Kraft in jedem

erwecken, dies Leben spricht aus den feinen stillen Gesichtszügen des Malers Granet und spielt launig in den Falten seines Mantels und seiner schwarzen Kravatte. —

Vom Grössten hält es schwer den Weg zur Würdigung des tüchtigen Niveaus zurückzufinden. Noch vieles Vortreffliche enthält die Ausstellung: gute Bildnisse von Gauffier, Pingret, Duval le Camus, Girodet, La Neuville, feine Interieurbilder von Rioult und Granet, zwei namentlich in ihrer Beleuchtung kühn komponierte Historienbilder aus der Revolution vom jüngeren Fragonard und für Liebhaber von Süssigkeiten die Miniaturen von Jean Baptiste Isabey. Doch wir wollten nicht aufzählen, sondern uns des Besten erinnern.



DECKE DER GROTTE ZU ALTAMIRA (SPANIEN)
MASSSTAB 1:110

HÖHLENMALEREIEN DER VORZEIT

VON

FRANK DELAGE

Das Ende des neunzehnten und die ersten Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts haben in ungemein rascher Folge eine aufsehenerregende Entdeckung nach der andern auf dem Gebiete der Archäologie bekannt werden sehen. Der schon oft durchwühlte Boden Kretas, der Zykladen, Ägyptens und des Orientes barg für kühnere und methodischer als ihre Vorgänger zu Werke gehende Forscher noch einen reichen Vorrat seltener Schätze. Die präpharaonische und prämykenische Zivilisation wurde ans Licht des Tages hervorgezogen; jenseits des Bronzezeitalters wurden die eneolithische und neolithische Periode der Mittelmeervölker eingehend erforscht; kurz es war ein sicheres Eindringen in eine immer weiter zurückliegende Vergangenheit. Die Ernte ist grossartig gewesen. Aber auch die prähistorische Wissenschaft hat sich im westlichen Europa und besonders in Frankreich, weit entfernt, hinter der orientalischen Archäologie zurückzubleiben, durch ganz unerwartete und unvorhergesehene Entdeckungen bereichert, die fast unglaublich erscheinen und mehr als alle andern zu besagen haben.

Seit den ersten Ausgrabungen, die um 1863 in den Ortschaften an der Vézère* von Lartet und Christy ausgeführt worden waren, wusste man, dass sich der prähistorische Mensch nicht damit begnügt hat den Feuerstein, Bein und Horn in geschickter Weise zu bearbeiten, um Waffen und Gebrauchsgegenstände daraus herzustellen. Man wusste, dass er Gefallen daran gefunden hat, Tiergestalten und verschiedenartige Zeichnungen anderer Art mit oft recht geschickter Hand auf Klingen von Knochen und Elfenbein, auf Dolchgriffen, Wurfspiessen und Harpunen einzugraben. Zunächst war das Erstaunen nicht gering gewesen, und man hatte gar manchen

Anm. d. Red.: Die Illustrationen dieses für unsere Zwecke gekürzten Aufsatzes von Fr. Delage sind mit Erlaubnis der „Anthropologie" (Paris), des Direktors des Wissenschaftlichen Kabinets des Fürsten von Monaco und der École d'Anthropologie de Paris reproduziert worden. Sie sind nach den Originalen des Abbé Breuil hergestellt, der ebenfalls gütigst die Reproduktion gestattet hat.

* Nebenfluss der Dordogne.

Zweifel überwinden müssen. Gleichwohl hatte man sich bereits an diese Enthüllung gewöhnt, als plötzlich ganz unerhörte Entdeckungen die Jünger der prähistorischen Wissenschaft in Aufregung brachten. Auf den Wänden und Gewölben der Höhlen, welche die Troglodyten in den soweit zurückliegenden Zeiten des Rhinozeros, des Bären und Mammut, des Bison und Renntiers bewohnt haben, bemerkte man Malereien und eingeritzte oder tief eingegrabene Zeichnungen; im Inneren der Felsklippen entdeckte man fern von dem Tageslichte, dass der Fels mit wunderbar lebenden Figuren und geheimnisvollen Zeichen geschmückt war.



SCHWARZES PFERD VON NIANX (ARIÈGE)
MASSSTAB 1 : 7

Zunächst zweifelte man . . . Das war gewiss methodisch einwandfrei. Allein gewisse Skeptiker gingen darin soweit, dass sie zu verstehen gaben, die, welche jene Schätze entdeckt hätten, seien bei ihrem Zustandekommen selbst nicht unbeteiligt gewesen! Ihren Verleumdungen wurde jedoch mühelos der Boden entzogen, die Authentizität jener prähistorischen Zeichnungen kann man unmöglich anzweifeln, und ihre Wichtigkeit wird von niemand bestritten. Der Tourist, der jene seltsamen Kunstausstellungen zwischen zwei im Automobil zurückgelegten Strecken seiner Reise durchläuft, ist im höchsten Grade erstaunt und glaubt seinen Augen nicht trauen zu dürfen; der Anthropologe und der Philosoph hingegen sehen sich genötigt, ihre Theorien über den ursprünglichen Geisteszustand des Menschen, über die ersten höheren Beschäftigungen des menschlichen Gehirns, über die ältesten Etappen des moralischen und sozialen Lebens, über die am weitesten in der Vergangenheit zurückliegenden Anfänge von Glaubensmeinungen religiöser Art, über Ursprung und Entwicklung der bildenden Künste einer prüfenden Durchsicht zu unterziehen. Der Künstler aber überlässt sich mit Erstaunen und bewegtem Gemüt der Betrachtung, — verwundert darüber, die Geheimnisse seiner Kunst von Menschen ausfindig gemacht und mit solcher Geschicklichkeit verwertet zu sehen, die noch mit den riesigen Fleischfressern der Quartärzeit um ihr Leben kämpfen mussten. —

Wenn sich der Künstler der Urzeit, das Gedächtnis mit lebensvollen Bildern erfüllt, in seine Höhle verkroch, wieviel Schwierigkeiten kamen da nicht zusammen, die ihm alle seine Aufgabe beschwerlich machten! Denn in den an unterirdischen Höhlungen reichen Gegenden geschah es nur ganz selten, dass er die Wand eines Zufluchtsortes für seine Ausschmückung wählte, die nicht tief in das Innere des Felsens eindrang, die etwa gar von dem Sonnenlichte bestrahlt wurde.

Aber jeder Punkt war ihm gut genug! So eng auch der Abzweigungsweg sein mochte und gleichgültig, ob er gerade oder gekrümmt, glatt oder rauh war, er bedeckte ihn mit Strichen oder mit Farbe. Trotzdem er dabei seine Glieder in eine höchst unbequeme Lage bringen musste, schmückte er eine Steinspalte aus, die nicht mehr als 50 cm Weite hat. Bis zu dreizehn Figuren malte er in einen kleinen Winkel, der nur drei m Höhe und 2,50 m Breite misst. Doch darum vernachlässigte er die grossen Säle nicht etwa, deren Wände ganz den Eindruck machen, als seien es Arbeitsflächen, die nur auf seine Fresken warteten; dort häufte er soviele Figuren an, dass sie ineinander gerieten und sich, da es schliesslich an Platz fehlt, von Generation zu Generation über einander ansammelten. Wenn das Deckengewölbe nicht ausserhalb seines Bereichs war, zog auch es ihn an. So malt er an die dreissig Tiere auf die innere Fläche einer Kuppel von Altamira, die man die Sixtinische Kapelle der Quartärkunst genannt hat. Ja mehr noch: selbst der Boden der Höhle erscheint ihm



MENSCHENKÖPFE VON MARSOULAS (HAUTE-GARONNE)

bisweilen günstig, um seinen Traum darauf zu verewigen.

Auf diese Weise wuchs die Zahl der Zeichnungen ohne Aufhören an. Man giebt uns sehr vielsagende Ziffern. In Nianx, einer 1400 Meter langen Höhle, wo die Figuren in einer Entfernung von etwa 500 Metern vom Eingange beginnen, hat man zum mindesten achtzig verschiedene Vorwürfe verzeichnet. In Fort-de-Gaume von 65 bis 123 Meter und in Les Combarelles von 119 bis 225 Meter, vom Eingange an gerechnet, erreicht die Zahl ziemlich 200; in Teyjat befinden sich 45 Zeichnungen auf wenigen Quadratmetern, in Gargas mehr als 160 Umrisszeichnungen . . . Und diese Zahlen beschäftigen sich nur mit den Zeichnungen, die noch deutlich genug erkennbar sind! Was die Grössenverhältnisse bei jenen Bildern anbetrifft, so sind sie ausserordentlich verschieden. Manche haben eine Länge von 114, 150, 180, 220 Centimetern; der „Rekord kommt einem Bison in Fort-de-Gaume zu, das eine Länge von 270 Centimetern erreicht. Im allgemeinen aber ist der Umfang der Bilder bedeutend bescheidener; es kommen selbst Fälle vor, wo man sich wahrhaften Miniaturen gegenüber befindet. Ziemlich oft beträgt die Länge nur 50, 40, 30, 20 Centimeter; ein gemalter Stier in Cretas nimmt nur einen Raum von 12×8 Centimetern ein, und eine in Teyjat eingeritzte Hirschfamilie gar nur 11 Centimeter!

Was sind nun alle diese Zeichnungen? Was malten, was ritzten jene seltsamen Künstler in die Wände ein in dem Grabesfrieden ihrer Höhlen, der nur von dem kristallhellen Klange von der Decke herabfallender Tröpfchen gestört ward, oder im hellen Sonnenlichte, das einen hellfarbigen Felsen bestrahlte?

Alle ihre Motive lassen sich leicht in drei Kategorien zusammenfassen: Tiere, — Menschen oder menschenähnliche Wesen — und mehr oder weniger geometrische Zeichnungen.

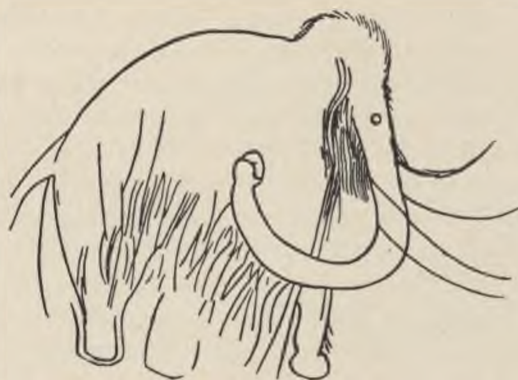
Die erste von diesen Kategorien, die der Tiere, ist die reichste, die, welche unserem Auge am meisten gefällt, die künstlerischste. Die Liste der dargestellten Tiere würde sehr lang sein, wenn wir sie vollständig aufführen wollten. Beschränken wir uns hier darauf, die am häufigsten vorkommenden anzugeben: es sind das Pferd, das Bison, das wilde Rind, das Renntier, der Hirsch, der Steinbock und das Mammut; seltener sind der Bär, der Eber, die verschiedenen Katzenarten und das Rhinozeros; eine einzige Grotte enthält Fische (Nianx); kein einziger Vogel, keine Pflanzen. Wir haben uns hier nicht in Betrachtungen paläontologischer Art über diese Fauna einzulassen. Wir wollen uns mit



STEINBOCK VON PAIR-NON-PAIR (GIRONDE)



BISON VON LA GRÈZE (DORDOGNE)



MAMMUTH AUS LES COMBARELLES (DORDOGNE)

der Bemerkung begnügen, dass das Périgord fast allein damit dasteht, dass dort auch Abbildungen von den ältesten und in der grössten Kälte lebenden Tieren (Mammut, Rinozeros und Bär) vorkommen, während die Pyrenäen und besonders die Sierras nur die jüngeren Tierarten aufweisen (Rinder, Hirsche).

Unter so vielen Abbildungen sind gewiss auch linkische, steife, ungenau ausgeführte; manche sind auch nur Skizzen, ungeschickte Versuche oder allzu eilig ausgeführte Umrisszeichnungen. Man bemerkt — wie das ja ganz unvermeidlich ist — Fehler in der Perspektive; die Proportionen der einzelnen Körperteile sind nicht immer exakt: hier ist der Kopf zu klein, da der Rumpf zu kurz oder zu niedrig, dort der Bauch zu dick und anderswo sind die Pfoten zu schwach. Aber wie sehr würden wir im Unrechte sein, wenn wir uns durch solche Fehler daran hindern lassen wollten, die Mannigfaltigkeit und vor allem die bewundernswerte Genauigkeit in der Wiedergabe der verschiedenen Stellungen sowie die grosse Exaktheit in den Einzelheiten zu sehen!

Oft ist die Haltung des Stillstehens, des Ausruhens im Stehen, oft ist das Tier aber auch während einer Bewegung erfasst worden, in dem Augenblicke, wo es seinen Anlauf nimmt, oder auch in einer der Phasen des Trotts oder des Galopps. Wenn man einerseits Kühe und Ochsen sieht, die sich in ziemlich nachlässiger, träger Weise auf ihren Pfoten halten, und Hirschkühe, die langsamen Schrittes einhergehen, so sieht man doch andererseits auch Pferde und Steinböcke, die mit grosser Lebhaftigkeit hocherhobenen Hauptes im Galopp daherkommen. Da fixiert ein Bison mit brutalem Auge einen Feind, der sich offenbar vor ihm befindet; wenn man es so sieht, wie es in trotziger Haltung mit eingezogenem Halse auf seinen straff gespannten Pfoten dasteht, während sein Schwanz in nervöser Hast die leere Luft peitscht, fühlt man, dass es im nächsten Augenblicke gewiss auf seinen Gegner losstürzen wird. Ein anderes liegt, die Glieder unter den Rumpf zurückgebogen, an der Erde; es hat den Kopf zur Seite gewandt und ruht auf den Hinterpfoten aus. Hier sieht man zwei Renntiere auf der Weide, die mit lang ausgestrecktem Halse und mit der Schnauze am Boden mit kleinen Schritten aufeinander zugehen. Ein Hirsch erhebt sich von seiner Lagerstätte: seine Hinterbeine sind noch unter seinen Rumpf eingebogen, und er ist eben dabei, sich auf den Vorderpfoten aufzurichten. Seinen Rüssel hin- und herschwingend schreitet ein Mammut mit wuchtigem Schritte seinem Weideplatze zu. Anderswo geht ein Eber mit gesträubten Borsten und bedrohlich vorgereckter Schnauze wütend zum Angriffe vor.

Bei diesen so verschiedenartigen Stellungen ist die einer jeden Tierart eigene, charakteristische Gestalt meisterhaft erfasst. Ziemlich häufig zeigen diese Einzelzüge eine Vollendung und Genauigkeit, die unsere Zoologen in Erstaunen setzt: es handelt sich da besonders um die Kniegelenke, die Hufgelenke, die Schnauzen, die Augen und die Geschlechtsteile (die niemals vernachlässigt sind). Einzelne Kopfteile der Pferde sind so stark wiedergegeben, dass man zunächst an das Vorhandensein von Halftern geglaubt hat, die dann auf eine Zähmung hingedeutet hätten: aber mit Hilfe genauerer anatomischer Kenntnisse hat man dann in der Folgezeit die Wahrnehmung gemacht, dass jene Striche



STEINBOCK AUS LES COMBARELLES (DORDOGNE)

Knochen oder Muskeln darstellen sollten, die genau an der ihnen zukommenden Stelle wiedergegeben waren; darum hat man die Frage der Zähmung wieder vollständig aufgegeben.

Kurz: Haltung, Bewegung, Gestalt und Einzelzüge weisen oft eine ganze überraschende Genauigkeit der Wiedergabe auf. Darum strömt auch von jenen vieltausendjährigen Steinflächen das Leben mit einer ergreifenden Intensität über, mit all seiner Kraft und seiner Anmut, und mit einer Wahrheit, die unsere besten Tierzeichner neidisch machen könnte. Die Kunst der Troglodyten ist wirklich der Typus einer naturalistischen Kunst. Ihre naturgesetzmässigen Quellen sind die dem Urmenschen innewohnenden Fähigkeiten, der notwendigerweise, um nicht selbst zugrunde zu gehen, dazu gelangen musste, die Geschicklichkeit der Hände, die Erinnerung der Sinne, die Gewohnheit und Sicherheit der Beobachtung bis zu einem hohen Grade bei sich zu entwickeln. Wie oft hatten nicht die Troglodyten bei ihrem Umherschweifen durch die Steppen, bei dem auf-der-Lauer-Liegen im Hinterhalte die Gelegenheit, die Tiere zu beobachten! Wenn sie dann in ihr Lager zurückgekehrt waren und an der Seite ihrer Jagdbeute ausruhten, wenn sie ihr die Haut oder das Fell abzogen und sie in Stücke zerlegten, welch günstige Bedingungen bot ihnen das nicht dar, um eine genaue Kenntnis von den Eigentümlichkeiten der einzelnen Arten zu erlangen! Wie sicher hatten sie daher auch die Umrisslinien und die hauptsächlichsten Einzelzüge jedes Tieres im Auge! Wie verstanden sie es, ihre Gestalten mit sicherer Technik, mit einer genauen Kenntnis des Gliederbaues und jeder besonderen Haltung wiederzugeben! Und all dies, ohne sich in unnütze Einzelheiten zu verlieren; denn als Künstler zeichneten sie sich auch dadurch aus, dass sie die Charaktere hervortreten liessen.

Wenn wir von den Tieren zu den menschlichen Gestalten übergehen, so muss man zugeben, dass die Enttäuschung gross ist. So häufig die ersten vorkommen, so selten sind diese letzten. So sehr jene eine schlichte Lebenswahrheit aufweisen, so sehr lassen diese eine strittige Auffassung zu. Die grössere Anzahl der Höhlen enthält diese Art Bilder überhaupt nicht; wir sehen unter Vorbehalt eines Irrtumes, nur in acht Höhlen Bildnisse von Menschen.

Es bleibt noch eine letzte Kategorie von Zeichnungen übrig; das sind die konventionellen Zeichen, welche den Keim der sogenannten geometrischen Zierrate darstellen. Sie sind sehr zahlreich und im allgemeinen häufiger und verschiedenartiger in den Pyrenäengegenden als im Périgord. Ihre beiden Grundbestandteile sind die Linie und der Punkt. Daraus haben die Troglodyten Gruppen von parallelen Linien, Gruppen von Strahlen, die von einem gemeinsamen Zentrum ausgehen, dreieckige Figuren in Form eines Daches, Figuren in Form eines Langschildes; Streifen, welche den Eindruck einer einwärts gekrümmten Leiter machen; Zeichen, die aus einem horizontalen Striche bestehen, über dem sich, ähnlich wie die Zähne eines Kammes, eine



MEHRFARBIGER BISON. FORT-DE-GAUME
ROT-BRAUN-SCHWARZ. MASSSTAB 1:13

Reihe vertikaler Striche befinden; dicke Striche, die an dem einen Ende noch besonders verstärkt sind und einer Keule ähneln; gefiederte Striche oder Harpunen, baumartig sich verzweigende Linien, kreuzartige Motive, Geflechte, die von gekrümmten parallelen Linien gebildet werden; endlich Gruppen von starken oder schwachen Punkten, die in verschiedenartig ausgeführten Serien angeordnet sind; in einfachen Linien, in vielteiligen Streifen, in Bögen, Kreisen oder Ovalen. Alle diese Zeichen, deren Bedeutung, wie wir das weiter unten darlegen werden, gegenwärtig noch sehr hypothetisch ist, sind sorgfältig verzeichnet und verglichen worden. Nach Breuil — und seine Theorie ist sehr wahrscheinlich — ist der Ursprung einer grossen Anzahl dieser Zeichnungen in der Vereinfachung wirklicher Gegenstände zu suchen, welche sich nach dem Gesetze der geringsten Anstrengung immer mehr und mehr verändert haben und schliesslich zu geometrischen Schemata geworden sind; danach würde zum Beispiel eine kammförmige Figur nichts anderes als das Schema einer Hand sein.

Über welche Mittel verfügte denn nun der Künstler aus der Quartärperiode, um so viele verschiedenartige Gestalten, Tiere, menschliche Wesen und konventionelle Zeichen auszuführen? Ein einziges Werkzeug rüstete die Hand des Zeichners und des bildenden Künstlers aus: der Stichel, eine Feuersteinklinge, die in einer Kante endigte, welche von zwei sich schneidenden ebenen Flächen gebildet ward. Mit diesem so einfachen Werkzeug schnitt er ohne Schwierigkeit in den Sandstein oder den Kalkstein. Was den Maler anbetrifft, so fand er die mineralischen Farbsubstanzen in den Bodenschichten seiner Gegend, besonders den roten Ocker (Eisen) und den schwarzen Ocker (Mangan) sowie andere Ockerarten von weniger ausgesprochener Farbqualität (Weinbraun, helles Kastanienbraun, Gelb). Die in den Ablagerungen des Renntierzeitalters gemachten Ausgrabungen haben zahlreiche Fragmente jener Felsenarten zu Tage gefördert, die durch Schaben mit einem Feuerstein mit Streifen und Riefen überzogen sind. Manchmal schnitt sich der Künstler auch ein Stück eines Farbsteines in Form eines dicken Stiftes zurecht. Doch führte er seine Fresken fast immer mit einem Pinsel aus. Dazu wurde der Ocker mit Hilfe eines Kiesels in einem kleinem Napfe zerrieben und wahrscheinlich mit Fett oder Mark durch Kneten vermengt. Verschiedene prähistorische Stationen, namentlich Les Eyzies, haben Näpfe und Paletten geliefert, die noch heute Spuren von Ocker tragen. So fehlte dem Künstler nur noch ein Mittel, den finsteren Tunnel, wo er arbeitete, zu erleuchten; die glückliche Entdeckung Revières, der aus dem Boden von La Monthe eine aus einem ausgehöhlten Kiesel hergestellte Lampe hervorgezogen hat, in welcher Berthelot die kohlenstoffhaltigen Spuren einer fettartigen Substanz festgestellt hat, zeigt genugsam an, wie das schwierige Problem der Beleuchtung gelöst wurde: ein schwaches künstliches Licht musste den durchdringenden Augen jener Nomaden genügen.

Gleich bei der Entdeckung jener Bilder, die uns nach Tausenden von Jahren noch eine so ernstliche Lehre für die Kunst geben, hat sich ein ziemlich schwieriges Problem aufgedrängt. Wozu jene Gravüren, jene Gemälde? Welchen geistigen Forderungen und Bedürfnissen entsprachen sie einst? Hatten sie nicht ihr Geheimnis?

Diese Fragen schienen zunächst unlösbar zu sein. Zuerst begnügte man sich mit der Theorie, welche behauptet, dass die Kunst in dem Spiele wurzele, in dem Bedürfnis des Menschen, mit den empfangenen Eindrücken zu spielen, in dem Vergnügen, sich das Bild eines angenehmen Gegenstandes wieder hervorzurufen und es zu fixieren. Nun ist für den prähistorischen Menschen die Jagd das grösste Lebensinteresse; darum könnte er wohl jene mannigfaltige Kunst geschaffen haben, um der Erinnerung an die Freuden der Jagd eine längere Dauer zu verleihen. Aber, wenn auch (ohne das Problem der Entstehung der Kunst näher ins Auge zu fassen) diese Erklärung für die im Freien auf den Felsen eingegrabenen Zeichnungen gelten kann, stösst sie nicht auf recht grosse Schwierigkeiten, sobald man die Höhlen in Betracht zieht? Was haben jene „Ausstellungen“, jene Museen zu bedeuten, die fern vom Tageslichte, weit vom Eingange der Höhle entfernt geschaffen wurden und die bisweilen sogar an fast ganz unzugänglichen Stellen untergebracht wurden? Kann man da von Spiel, von Zeitvertreib, von Luxus sprechen?

Und der Instinkt der Schönheit? entgegnen da andere Theoretiker. Genügt er nicht, um diese Blüte der Kunst zu erklären? Es ist gewiss, dass dem Urmenschen das Bedürfnis, sich zu schmücken und seinen Aufenthaltsort zu verschönern, eigen gewesen ist. Wir glauben, dass das ästhetische Gefühl bei den Künstlern der Quartärzeit vorhanden war, zum mindesten während eines Teiles ihrer langen Existenz. Aber konnte es sich selbst genügen? Wir dürfen doch nicht vergessen, dass die

Kunst von Beginn der historischen Epoche an und lange Jahrhunderte hindurch eine soziale Erscheinung gewesen ist; der Gedanke einer rein individualistischen Kunst, die nur zu einem ästhetischen Genusse dient, und der Geschmack an der Kunst um ihrer selbst willen sind moderne Erfindungen.

Indessen haben Ethnographen, die sich dem Studium der wilden Völkerschaften widmeten, zahlreiche und auffallende Ähnlichkeiten mit dem prähistorischen Menschen festgestellt. Nicht nur Waffen und bewegliche Gebrauchsgegenstände stimmen miteinander überein: der Geschmack für die Verzierungen ist derselbe. Ja noch vielmehr: man hat in Australien, in Südamerika, in Nordamerika (besonders in Kalifornien), bei den Buschmännern, bei den Eskimos, kurz bei fast allen Völkern, die noch heute von der Jagd leben, eine sehr grosse Anzahl von Zeichnungen und Gemälden bald auf Felsen in freier Luft, bald in Höhlen entdeckt. Was stellen nun diese Zeichnungen dar? Tiere, Menschen, Hände, Keulen und verschiedene Zeichen, unter denen man das dachförmige wiederfindet. Allmählich beginnt der Sinn und der Grund des Vorhandenseins dieser Ausschmückungen bekannt zu werden. Jene Zeichnungen stehen in engem Zusammenhange mit magischen Praktiken, die an den Totemismus erinnern. Zeichnungen und Riten haben den Zweck, dem Menschen eine gewisse geheimnisvolle Gewalt über die abgebildeten Wesen und Gegenstände zu sichern: der Urheber oder der Besitzer der Bildes hat einen gewissen Einfluss auf das Urbild.

Im Lichte dieser Erkenntnisse und durch Überlegungen und Analogieschlüsse hoffen die Prähistoriker, dazu zu gelangen, einen tiefen Sinn in ihren Entdeckungen finden zu können. Wenn es sich bei den Troglodyten nicht nur einfach um Spiel oder rein ästhetisches Wohlgefallen handelt, so kommt das davon, dass der Nutzen im Spiele ist. Nach den Prinzipien des Animismus kann ein Tier dazu gezwungen werden, die Stelle, wo sein Bild ist, zum Aufenthaltsort zu wählen: denn das Bild hat durchaus den Wert eines Doppelgängers. Nun hat aber das Individuum, oder vielmehr der Stamm, (denn jene mit Palimpsesten bedeckten Felsen können unmöglich das Eigentum eines Einzelindividuums gewesen sein,) ein brennendes und dauerndes Interesse daran, sich die Herrschaft über die Tiere zu sichern, die für seine Existenz unentbehrlich sind, die ihm Fleisch, Pelzwerk, Horn, Bein, Sehnen, Mark und Fett liefern. Es handelt sich also darum, sie entweder an die Gegend zu fesseln, damit die Jagd ertragsreicher ist, oder ihre Vermehrung und die periodische Wiederkehr (sobald es sich um Wanderungen handelt) zu sichern, um eine Hungersnot zu vermeiden, oder sich ihre Geneigtheit zu verschaffen und sie sich wohlthätig zu stimmen, oder auch ihre Wildheit unschädlich zu machen ... Daraus erklärt sich die Erfindung von homöopathischen Vorkehrungen, wie sich Hirn ausdrückt, indem man Gleiches durch Gleiches, das Lebende durch sein Abbild, anzieht und überwältigt. Jede dargestellte Tierrasse ist ohne weiteres dem Menschen virtuell unterworfen.



MEHRFARBIGE RENNTIERE AUS FONT-DE-GAUME
ROT UND SCHWARZ

Das ist in ihren wesentlichen Zügen die Theorie, die Cartailhac, Breuil, Salomon Reinach und Hamy aufgestellt haben und die von anderen hervorragenden Anthropologen, Archäologen und Historikern, wie Pottier und C. Jullian, angenommen oder als annehmbar anerkannt worden ist. Es ist eine Hypothese, und manche machen ihr zum Vorwurfe, dass sie „das alte Vorurteil über den homo religiosus" von neuem belebe. Allein sie ruht auf objektiven Grundlagen und sie hat zahlreiche Thatsachen für sich, die von verschiedenen Forschern in Afrika, in Polynesien, in Amerika, ja selbst in Europa beobachtet worden sind. Sie lässt sich auch mit einem anthropologischen Grundgesetz vereinbaren: unter gleichartigen Lebensbedingungen, auf einer analogen Entwicklungsstufe hat der Mensch durchaus entsprechende Gebräuche und Auffassungen. Wenn man eine andere Hypothese vorzieht, die a priori nicht unmöglich ist — indem man nämlich annimmt, dass die prähistorischen Zeichnungen Ex voto seien, Zeichen der Dankbarkeit, die von den Jägern, sei es nun den Tierarten, sei es auch „Geistern" dargebracht worden seien, die die Rolle des Vermittlers zwischen dem Menschen und dem begehrten Tiere gespielt hätten, so liegt in diesem Falle, ebenso wie wenn es sich um ein magisches Einflussgewinnen gehandelt hätte, der Nützlichkeitsgesichtspunkt und eine gedachte Wirksamkeit vor.

Aber es kommen nicht nur Tiere in der Kunst der Troglodyten vor. Wie soll man sich die mehr oder weniger menschlichen Gestalten erklären? Auch darauf wirft die vergleichende Ethnographie einiges Licht. Sobald der Mensch nicht von den Darstellungen der Kunst ausgeschlossen ist, spielt er jedenfalls auch eine Rolle bei den magischen Abbildungen. Aber welche Rolle? Nun existieren bei den Jägervölkern, bei den Eskimos, Rothäuten, Buschmännern usw. Riten und Tänze, durch welche die Medizinmänner die Geister der Tierrassen beschwören; bei diesen Beschwörungen tragen sie oft Masken, die einen Tierkopf nachahmen. Diese ethnographischen Angaben können uns, wie es scheint, die menschenähnlichen Wesen verständlich machen, deren Silhouetten wir in mehreren Grotten haben. Neuerdings ist diese Erklärung noch ganz besonders durch die Entdeckung eines bewunderungswürdigen „Kommandostabes" bestärkt worden, den Bourrinet aus den archäologischen Schichten von Teyjat hervorgezogen hat: man unterscheidet darauf zwischen sehr gut gravierten Tiergestalten drei halbmenschliche Silhouetten, welche mit gehörnten Köpfen und einem kugelrunden, ganz mit Fell bedeckten Körper ausgestattet sind: es erscheint unmöglich, etwas anderes als maskierte, tanzende Medizinmänner darin zu sehen. Wenn jedes Tier oder jede Tierart in dem Glauben des Troglodyten wie in der Auffassung des Eskimos von Alaska einen „Geist" besitzt, mit dem der Mensch in gutem Einvernehmen leben muss, so wächst die soziale Bedeutung des Medizinmannes ins Ungeheure. Er kennt die wirkungskräftigen Formeln, er kennt die Geheimnisse der Natur; er bewahrt auch die Geheimnisse der Kunst, welche die „Geister" beschwört, und weil er der Magier ist, ist er auch zugleich der Zeichner oder Maler seines Stammes. Künstler und Priester sind ein und derselbe Mann und haben ein und dieselbe Aufgabe. —

Man könnte auf demselben Wege weiter fortschreiten und mit Hilfe der Anhaltspunkte, die Totemismus und Magie geben, auch die konventionellen Zeichen zu erklären suchen, die wir schon näher bestimmt haben. Dass Figuren wie die, welche wir dachförmig, keulenförmig, kammförmig genannt haben, einen ganz besonderen Sinn haben müssen, ist um so weniger zweifelhaft, als man sie auf den beweglichen Gegenständen nicht findet: sie sind auf die Höhlen beschränkt. Allein bei dem gegenwärtigen Stande der Wissenschaft scheint es uns unmöglich, eine genügend annehmbare Erklärung für alle jene Symbole zu finden. Was die farbigen Hände anbetrifft, so hat die Ethnographie dafür noch nicht den geringsten, sicheren Aufschluss geliefert: in Australien sind diese Zeichen so alt, dass die Eingeborenen erklären, ihr Sinn sei ihnen unbekannt. Beschränken wir uns deshalb darauf, drei Serien noch einmal besonders zu betonen. Die dachförmigen Zeichen scheinen eine Hütte darstellen zu sollen; wenn sie über einem Tierbilde oder daneben angebracht sind, sind sie eine mystische Einwirkung des Menschen über das Tier, das er an die Nähe seiner Wohnstätte fesseln will. In den Pfeilen oder Harpunen, die auf die Seite des Tieres oder ganz nahe dahinter graviert sind, kann man eine Art Behexung sehen: von vornherein ist das Wild dazu verurteilt, unter den Pfeilschüssen des Jägers zu fallen. Schließlich scheint es auch, als könnten gewisse Gruppen von Strichen und Punkten, wenn man sie näher besieht, nicht ein bloßes Spiel des Zufalls sein; ihre Anordnung und ihre Lage im Verhältnis zu derartigen Tierzeichnungen rufen immer mehr und mehr den Ein-

druck von Inschriften hervor. Aber haben sie einen mnemotechnischen Sinn? Berichten sie ein berühmtes Ereignis? Sind es Vorschriften? Eine Art Bezauberung? Sollten es Unterschriften sein? Kein Mensch kann das sagen ... Es bleibt uns jedoch nach wie vor der starke Eindruck, daß jene Zeichen ihren ganz besonderen Nutzen gehabt haben. Wir könnten uns zu der Annahme veranlaßt fühlen, dass sie die erste Form der konventionellen Mittel darstellen, deren sich der Mensch bedient hat, um gewisse Gedanken oder Thatsachen zu fixieren, indem er zunächst die ideographische Schrift erfand, um schliesslich bei der alphabetischen Schrift zu enden. In immer steigendem Maasse erscheint die Kunst als der in weiter Ferne zurückliegende, aber durchaus legitime Ahnherr der Schrift.



MEHRFARBIGER BISON AUS ALTAMIRA (SPANIEN)
BRAUN UND SCHWARZ. MASSSTAB 1:11



ADOLF MENZEL, RHEINSBERG
HOLZSCHNITT AUS KUGLERS GESCHICHTE FRIEDRICHS DES GROSSEN

SCHLOSS RHEINSBERG

VON

WALTER CURT BEHRENDT



ie Baukunst ist am Hofe der preussischen Könige eigentlich zu allen Zeiten ein rechtes Stiefkind gewesen. Zwar hat es den Regierenden nicht an lebendigem Interesse oder an schöpferischer Baugesinnung gefehlt; der gute Wille ist immer vorhanden gewesen und aus allen Projekten auch nachwirkend herauszufühlen. Woran es aber gebrach, das waren die materiellen Mittel, jene unbegrenzt gesteigerten Bausummen, die unbedenklich und mit der grandiosen Geste des fürstlichen Verschwenders hätten ausgegeben werden können. Die Hohenzollern sind, fast ohne bemerkenswerte Ausnahmen, vorsorgliche und sparsame Landesväter gewesen, denen jener geniale Kunstsinn fehlte, der die Namen selbstherrlicher Bauherren vom Schlage des vierzehnten Ludwig und Augusts des Starken in der Geschichte der Architektur unsterblich gemacht hat. Die preussischen Könige hatten fast stets mit den drängenden Sorgen um die Existenz ihres Landes zu kämpfen, und die spärlichen Erträgnisse des mit Glücksgütern nicht eben gesegneten märkischen Bodens wurden schnell und gründlich durch die unablässig notwendigen Aufwendungen für die Armee wieder aufgezehrt. Das Land gedieh freilich prächtig dank dieser fürsorglichen Wirtschaftspolitik seiner Fürsten; es wurde gross, mächtig und stark. Aber die Baukunst ist dabei etwas zu kurz gekommen. Die private Bauthätigkeit der Hohenzollern hat sich stets nur im engen Rahmen unumgänglicher Bedürfnisse gehalten. Die paar ländlichen Schlossbauten, die man auf märkischen Wanderungen an einigen landschaftlich bevorzugten Punkten antrifft, sind bedeutend und anziehend nicht eigentlich als architektonische Schöpfungen oder durch absoluten Kunstwert. Es sind recht bescheidene und einfache Bauwerke, die in ihren Formen und Dekorationen zuweilen fast provinziell anmuten und die weder als Talentäusserungen noch hinsichtlich ihres Aufwands etwa als vollwertige Exponenten einer grossgearteten nationalen Baukultur gelten können. Dass sie aber, diese Einschränkungen vorausgesetzt, im ganzen doch einen vortrefflichen Eindruck hinterlassen, das verdanken sie dem Reiz ihrer Situation und dem besonderen Geschick, mit dem die von der Natur dargebotenen Vorteile bei ihrer Gesamtanlage ausgenutzt worden sind. Es ist eine liebens-



SCHLOSS RHEINSBERG, ANSICHT VON DER SEESEITE



SCHLOSS RHEINSBERG, HOF UND KOLONNADEN

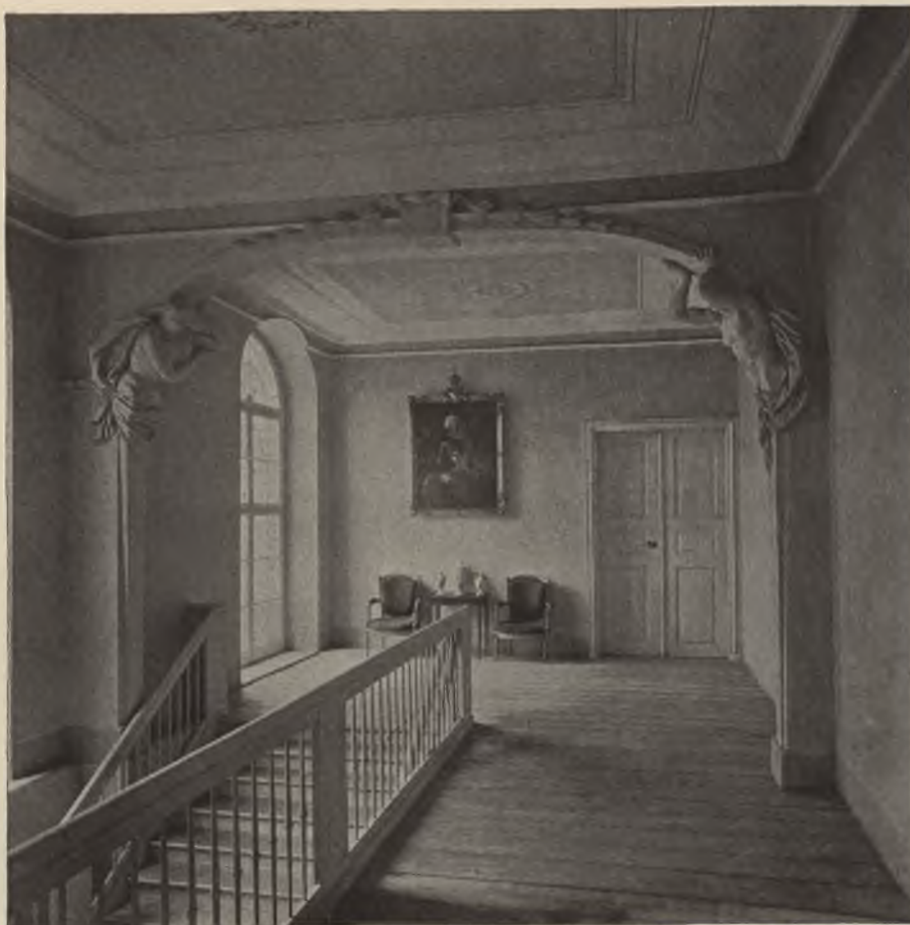
würdige Eigentümlichkeit dieser schlichten Hohenzollernschlösser, dass man fast stets bei ihnen über den besonderen Tugenden des Bauplatzes die unleugbaren Schwächen von Architekt und Bauherr vergessen kann. Im Zusammenhang mit ihrer landschaftlichen Umgebung suchen sie ihres Gleichen, und sie übertreffen in dieser Beziehung sogar manche der aufwendigen und opulenten Architekturschöpfungen der reichen süddeutschen Höfe. Die nachdenkliche Bemerkung Viktor Hugos, dass oft der Bauplatz schon die halbe Wirkung sei, wird man angesichts eines Bauwerks wie Schloss Sanssouci praktisch nachprüfen können. Der unvergessliche Eindruck dieses Architekturstücks, dessen geschmacklose Fassade wahrhaftig nicht als ein Meisterwerk wird gelten können, geht zum guten Teil auf seine vorzüglich erdachte Situation innerhalb der Landschaft zurück; die Wirkung ist ohne den wundervollen Rahmen nicht zu denken, den eine teils künstlich gezogene und absichtlich gelenkte, teils als gewachsener Boden schon vorhandene Natur um das Ganze gelegt hat.



SCHLOSS RHEINSBERG, EINGANG

Und das gleiche gilt für Schloss Rheinsberg, die Jugendresidenz Friedrichs des Grossen, das in allen Einzelheiten seiner Anlage ja letzten Endes nur eine praktische Vorstudie für den Plan von Schloss Sanssouci gewesen ist.

Rheinsberg liegt im Norden der Grafschaft Ruppin am Grienericksee, einem blanken Glied in jener meilenlangen Seenkette, zu welcher auch der von Fontane besungene Stechlin gehört. Es zieht sich diese Seenreihe „durch eine menschenarme, nur hier und da mit ein paar armen Dörfern, sonst aber ausschliesslich mit Förstereien, Glas- und Teeröfen besetzte Waldung“ hin, und was vom Stechlin gesagt ist, gilt fast wörtlich auch für den Rheinsberger See: zwischen flachen, sanft ansteigenden Ufern dehnt sich seine stille Wasserfläche aus, rundum von hohen Buchen und mächtigen Eichen umstanden und von dichtem Schilfgras eingefasst. Am südlichen Zipfel des Sees, drei Meilen etwa nordwärts von Ruppin, wo der Kronprinz Friedrich seit den Tagen von Küstrin in Garnison stand, liegt die alte Herrschaft Rheinsberg. Als der König seinem Erben im Jahre 1734, bald nach seiner Vermählung, diese Herrschaft zum Geschenk machte, erfüllte er wohl nur einen längst im stillen gehegten Wunsch des Prinzen, der sich, innerer Sammlung bedürftig, nach einem ruhigen und beschaulichen Leben in anmutiger und abgeschiedener Gegend sehnte. Um aber die vorhandenen Reste des alten verwahrlosten Besitzes zu einer der Hofhaltung eines Kronprinzen würdigen Residenz umzuwandeln, bedurfte es erst noch durchgreifender und umfangreichender Bau-



SCHLOSS RHEINSBERG, TREPPENFLUR

Häuser und Gärten und Directeur en chef aller Bauten in den sämtlichen Provinzen", stellt den Typus des Kavalier-Architekten, wie er allenthalben an dem landesfürstlichen Höfen des achtzehnten Jahrhunderts unter den üblichen Hofchargen gefunden wird, in Reinkultur vor. Es war ja zu dieser Zeit die Beschäftigung mit der Baukunst, nach dem Beispiel Englands, eine bevorzugte Liebhaberei des hohen Adels geworden. Die zahlreichen Werke über Architektur, die während des achtzehnten Jahrhunderts in England auf dem Büchermarkt erschienen, rechneten stets, so berichtet Hermann Muthesius in seinem Buch über das englische Haus, mit einem breiten Absatz unter dem Laienpublikum. Und in den Listen der Subskribenten findet man

arbeiten. Der Baudirektor Kemmeter begann zunächst damit, auf alten Fundamenten einen Neubau zu errichten. Dabei verlängerte er die Front des alten sogenannten Torhauses und verband diesen Bauteil mit dem vorspringenden Turmflügel neben dem „Klingenberg", dem ehemaligen Gefängnis. Im August 1736 bezog der Kronprinz mit seiner Gemahlin die neuhergerichteten Räume, wo sich alsbald ein Dutzend Freunde um ihn sammelten, mit denen er, wie er an Duhan de Jandun, seinen einstigen Erzieher, schreibt, in der Zurückgezogenheit „die Freuden der Freundschaft und die Süssigkeit der Liebe" auskostete. Zu diesem intimen Freundeskreis zählte auch der Architekt und königlich Preussische Hauptmann ausser Diensten Georg Wenceslaus von Knobelsdorff, der im Frühling des Jahres 1737 gerade von einer längeren Studienreise aus Italien zurückgekehrt war.

Dieser Herr von Knobelsdorff, späterer „Surintendant der königlichen sämtlichen Schlösser,

auffallend viele Namen, die dem hohen Adel des Landes angehören. Ihm galt der Baudilettantismus damals als die Mode des Tages; „nicht nur kannte jeder die Regeln Vitruvs und der palladianischen Baukunst und bewunderte die nach ihnen errichteten Bauten, sondern einzelne Liebhaber dilettierten auch, sie entwarfen und bauten sogar selbst". Von den praktischen Berufen galt der des Architekten als eine des Kavaliers besonders würdige Beschäftigung. Die übliche militärische Erziehung brachte ihn ohnehin mit der Mathematik, mit der Geometrie und mit den Ingenieurwissenschaften in engste Berührung; denn diese Disziplinen bildeten die Grundlage der Architectura militaris, der Fortifikationskunst. Durch die Beschäftigung mit diesen Wissenschaften haben einzelne der jungen Kriegsschüler wohl erst ihr eigentliches Talent entdeckt und sind dann später, nach beendeten Elementarstudium, von der Fortifikationskunst zur Zivilbaukunst abgeschwenkt. Den Abschluss der Jugend-



SCHLOSS RHEINSBERG, DER MUSCHELSAAL



SCHLOSS RHEINSBERG, DER MUSIKSAAL

bildung machte in der Regel die sogenannte Kavaliertour, eine längere Auslandreise, die gewöhnlich nach Holland, Frankreich und, zum Studium der alten Kunst und der klassischen Baudenkmäler, meist auch nach Italien führte. Die Kavalier-Architekten des achtzehnten Jahrhunderts sind der Mehrzahl nach ursprünglich Offiziere gewesen: Balthasar Neumann war zuerst Soldat und später „eines löblich fränkischen Kreises Artillerie Obrist", Johann Konrad von Schlaun, der Architekt der rheinischen Kurfürsten, war kurkölnischer Generalmajor, Carl von Gontard hatte eine militärische Erziehung genossen und auch Knobelsdorff war zuerst preussischer Offizier gewesen. Eine natürliche Begabung hatte ihn frühzeitig schon zur Malerei geführt, in der er den Unterricht seines Freundes Antoine Pesne genoss. Zugleich betrieb er bei Wangenheim und Kemmeter architektonische Studien. „La peinture", so schreibt Friedrich der Grosse in seiner Lobrede auf Knobelsdorff, die er nach dem Tode seines Hofbaumeisters in der Akademie verlesen liess, „le conduisit par la main à l'architecture."

Knobelsdorff war, wie gesagt, soeben aus Italien zurückgekehrt, wohin ihn der Kronprinz zur Vollendung seiner künstlerischen Ausbildung auf seine Kosten entsandt hatte. Mit seiner Ankunft in Rheinsberg tritt der Ausbau des Schlosses, der unter Kemmeters Leitung nur nüchternen Erwägungen der Nützlichkeit und Sparsamkeit gefolgt war, in ein neues Stadium. Knobelsdorff entwarf, unter Wahrung der bereits ausgeführten Teile, einen einheitlichen Plan für den begonnenen Umbau, in welchen auch die Gartenanlage einbezogen wurde. Das alte Brauhaus und die früheren Wirtschaftsgebäude wurden abgebrochen und es wurde, nach dem neuen Projekt, rechtwinklig zum alten Hauptbau jetzt ein zweiter Flügel gegen den See hin vorgestreckt. Da das alte Turmverliess stehen geblieben war, so errichtete Knobelsdorff symmetrisch zur Mittellinie einen zweiten Rundturm, führte beide gleichmässig zu einer Höhe von vier Stockwerken empor und liess sie oben, über einem wuchtig ausladenden, von schweren Konsolen getragenen Gesims, mit einer zierlichen Balustrade flach endigen. (Die Balustrade ist später abgetragen worden und gegenwärtig sind die Türme mit niedrigen Kegeldächern abgedeckt. Die ursprüngliche Ansicht des Schlosses giebt eine kleine Vignette Menzels, die in Kuglers Geschichte Friedrichs des Grossen zu finden und hier abgebildet ist.) Das von den beiden seitlichen Flügelbauten eingerahmte Viereck des Hofes schloss der Architekt gegen das Wasser hin durch eine luftige Kolonnade von schlanken jonischen Doppelsäulen ab, deren durchbrochenes Steingeländer mit reich ornamentierten Vasen und bewegten Gruppen spielender Putten geschmückt ist. Von dem erhöhten Niveau des Hofes führte eine breit geschwungene Steintreppe zu dem Gartenparterre und zu dem Ufer des Sees hinab, wo zwei Lustschiffe, die der Prinz hatte bauen lassen, ständig vor Anker lagen.


DER PARK DES SCHLOSSES RHEINSBERG, DIE SPHINXTREPPE

Man merkt deutlich, worauf es dem Architekten ankam: er rechnete mit dem Blick vom See her und strebte daher die Entwicklung eines bedeutenden Architekturprospektes für diesen Augenpunkt an. In der Tat ist die Ansicht des Schlosses von der Seeseite her am eindrucksvollsten: hier geniesst man im blühenden Rahmen der umgebenden Landschaft das anmutige Bild einer malerisch gruppierten Bauanlage. In der Nähe betrachtet, lässt die architektonische Durchbildung der Fronten manches zu wünschen übrig. Doch wird das zum Teil recht derbe und unbeholfene, dem Barock noch näher als dem Rokoko stehende Detail mehr auf Kemmeters Schuldkonto gesetzt werden dürfen, dessen



GARTENSAAL IM PARK DES SCHLOSSES RHEINSBERG

trockenes Fassadensystem Knobelsdorff wohl oder übel übernehmen und fortführen musste. Nur die graziöse, sorgsam durchgeformte Säulenhalle macht eine rühmliche Ausnahme; sie ist Knobelsdorffs eigenstes Werk, übrigens ein mit Vorliebe und später wiederholt noch von ihm verwertetes Motiv, das den dekorativen Tendenzen seines Stils ausgezeichnet entspricht.

Indessen auch der Gesamtplan von Rheinsberg ist bewusst auf dekorative Kulissenwirkungen hin gearbeitet. Ein Blick auf den Grundriss des Gebäudes lehrt überzeugend, dass sich der Architekt mehr von zufälligen, wenn auch sehr effektvollen Einzelmotiven hat leiten lassen, als dass er eine einheitliche architektonische Idee hätte gestalten wollen. Die Erwartungen, die man angesichts der klaren und einfachen Grundform des Hauses an die Anordnung und Verteilung der Räume knüpft, bleiben unerfüllt. Dem Grundriss fehlt es völlig an einheitlicher Disposition, und wenn auch durch die wiederholten Umbauten unter den späteren Besitzern manches im Inneren verändert worden ist, so scheint die Gruppierung der Räume doch auch schon von Anfang an mehr zufällig als planmässig vorgenommen worden zu sein. Nirgends giebt es eine einheitliche Reihe zusammenhängender und in innerer Beziehung stehender Räume oder eine geschlossene, in sich gegliederte Raumgruppe; nirgends giebt es auch einen zentral gelegenen, Cäsur bildenden Einzelraum. Der sehr schöne, weiträumig entwickelte Treppenflur mit seiner in breitem Lauf aufsteigenden Stiege liegt neben der Durchfahrt zum cours d'honneur, ohne organische Beziehung zu den Haupträumen des Schlosses. Der Festsaal, den man unbedingt hinter den grossen Rundbogenfenstern des Mittelbaues, im Zentrum des Hauptgeschosses erwartet, liegt ganz abseits in einem Seitenflügel. Dieser übrigens reich durchgebildete und edel proportionierte Saal, der einzige Prunkraum des Schlosses, diente den musikalischen Abendunterhaltungen der Rheinsberger Hofgesellschaft. Seine Wände sind mit hellem Stuckmarmor verkleidet und mit grossen Spiegeln in geschnitzten vergoldeten Rahmen verziert. Die Thürfüllungen sind mit Reliefschnitzereien geschmückt und um das Deckengemälde ist ein graziös ornamentierter Rahmen in angetragener Stuckarbeit gelegt. Ein mildes Kerzenlicht strahlte von den Glaskronen herab, die ehemals den Konzertsaal erhellten und die als Erzeugnisse der Zechliner Glashütte galten. Das alles ist anziehend und liebenswürdig weniger durch überraschenden und regulären Kunstwert der Arbeit oder des Entwurfs als durch die unmittelbare Teilnahme und persönliche Mitwirkung des kunstbegeisterten und -empfänglichen Prinzen. Das Plafondgemälde im Konzertsaal rührt von Pesne her und stellt nach dem viel zitierten Brief Bielfelds den Aufgang der Sonne vor. „Auf einer Seite sieht man die Nacht, in dichte Schleier gehüllt, von ihren traurigen Vögeln und den Horen begleitet. Sie scheint sich zu entfernen, um der Morgenröte Platz zu machen, an deren Seite der Morgenstern in der Gestalt der Venus erscheint. Man sieht die weissen Pferde des Sonnenwagens und den Apoll, der die ersten Strahlen sendet. Ich halte dies Bild für symbolisch und auf einen Zeitpunkt deutend, der vielleicht nicht mehr fern ist". In einem der Rundtürme war die Bibliothek des Kronprinzen aufgestellt. „Sie ist allerliebst und hat die Aussicht auf den See und Garten. Sie enthält eine nicht zahlreiche, aber wohlgewählte Sammlung der besten französischen Bücher in Glasschränken, die mit Gold und Schnitzwerk verziert sind. Voltaires lebensgrosses Bild ist darin aufgehängt. Er ist der Liebling des Kronprinzen, der überhaupt alle guten französischen Dichter und Prosaiker hochhält." Die innere Ausstattung der Räume, die heute nur vereinzelt noch möbliert sind, enthält im übrigen wenig bemerkenswertes. Der erst vom Prinzen Heinrich ausgebaute Muschelsaal, so genannt nach dem

aus natürlichen Muscheln hergestellten Wand- und Deckenschmuck, zeigt in seiner nüchternen, den architektonischen Rahmen wieder streng einhaltenden Dekorationsweise bereits die Stilwandlung vom Rokoko zum Zopf an.

Nach Knobelsdorffs Plänen waren unter geschickter Benutzung der Rhynmündung parallel zu den Seiten des Schlosses schmale Wassergräben angelegt worden, wodurch das Grundstück sozusagen in den See vorgeschoben und dem Gebäude eine insulare Lage gegeben wurde. Der Lustgarten von Rheinsberg soll, wie Hennert, der erste Topograph des Schlosses in seiner 1778 bei Friedrich Nicolai erschienenen Beschreibung erzählt, zu Zeiten der adeligen Besitzer auf diese Insel beschränkt gewesen sein. Der jetzige Park, der in weitem Halbkreis das Seeufer umzieht, bedeckt ein Gelände, das ursprünglich „der Weinberg" hiess und „ein unfruchtbarer Ort war, auf welchem einige Bäume standen". Der grosszügig entwickelte Plan Knobelsdorffs, der der Gartenanlage zugrunde gelegt wurde, verfolgt, wie Siedler richtig erkannt hat*, die doppelte Absicht, dem Schloss von der entfernten Landstrasse her einen würdigen Zugang zu schaffen und dann eine künstliche und doch natürliche Verbindung mit den am gegenüberliegenden Seeufer sich hinziehenden Waldmassen herzustellen. Die von der Landstrasse aus auf das Gartenportal des Südflügels mündende Zufahrtsstrasse bestimmt die eine Hauptachse des Gartens. Eine dekorative Säulenstellung mit reichem Figuren- und Vasenschmuck bildet das Parkportal. Von hier führt die Allee über eine breite, auf beiden Seiten von liegenden Sphinxen eingerahmte Freitreppe zu einem vertieft angelegten und rings von geschnittenen Hecken eingefassten Orangerieplatz von ovaler Grundform. Die zweite Hauptachse schneidet diese Allee in rechtem Winkel und erhält eine richtungweisende Betonung durch einen zierlich durchgebildeten Rundbau, der ursprünglich als Mittelteil einer Orangerie geplant war, dann aber unvollendet blieb und als Gartensaal benutzt wurde. Allenthalben in dem weiten Park verstreut findet man die Schmuck- und Schaustücke, die zu dem üblichen Rüstzeug solcher, berühmte französische Muster nachahmenden Gärten gehören: die Säulentempel, künstlichen Ruinen, Chinoiserien nebst einem kleinen Naturtheater mit Heckenkulissen. Der Park hat dann später unter dem Prinzen Heinrich eine Erweiterung in der schwärmerisch-sentimentalen Auffassung des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts erfahren.

* Die Gärten und Gartenarchitekturen Friedrichs des Grossen. Berlin 1911.

❊

Die bescheidenen Nebenanlagen des Schlosses, die erst unter dem Prinzen Heinrich vollendet wurden, stehen in ihrer architektonischen Bedeutung hinter dem Hauptbau zurück. Jenseits des Schlossgartens hatte der Kronprinz durch Kemmeter ein niedriges, langgestrecktes Gebäude für den Marstall errichten lassen. Das benachbarte Kavalierhaus ist in seinen Grundmauern noch von Knobelsdorff angelegt, aber erst durch den Prinzen Heinrich ausgebaut und vollendet worden. Es enthält im Innern ein kleines Theater, das nach aussen durch eine monumentale Tempelfront charakterisiert wird.

Der alte Fontane, der trotz seiner lokalpatriotischen Begeisterung niemals den Massstab verlor, wenn er von märkischen Menschen und Dingen redete und der mit feinem ironischen Lächeln die Wahrheit zu sagen wusste, lässt im „Stechlin" den medisanten Superintendenten Koseleger von dem „etwas herausgepufften Rheinsberg" sprechen. Der geistliche Herr, der, wie mehrmals in diesem Roman die Meinung des Autors vertritt, hat auch hier das richtige Wort getroffen. In der That hat die Anlage von Rheinsberg etwas Gezwungenes, ja künstlich Gewolltes. Man spürt allenthalben die Sehnsucht des Bauherrn nach architektonischer und künstlerischer Repräsentation seiner kronprinzlichen Würde, ohne dass die vorhandenen Mittel doch eine grosszügige Erfüllung solcher Wünsche gestattet hätten. Die Natur aber rettet immer wieder, was die Kunst hier versagt hat. Der Leser mag sich selbst an Ort und Stelle überzeugen; er wird nicht enttäuscht werden.



EDVARD MUNCH, BADENDE MÄDCHEM. RADIERUNG. 1895

EDVARD MUNCH ALS GRAPHIKER

VON

CURT GLASER



E. MUNCH, AKTSTUDIE. LITHOGRAPHIE. 1910

Die Möglichkeit des ästhetischen Urteils bleibt die Grundfrage jeder kritischenKunstbetrachtung, und die Frage ist so wenig allgemein geklärt, dass jeder besondere Fall zu erneutem Zurückgehen auf dieses Fundament einer ästhetischen Wertsetzung nötigt. Geht man die kunsthistorische Literatur daraufhin durch, was sie zum Ruhme gefeierter Werke beizubringen hat, so stösst man auf eine erschreckende Armut. Es wird analysiert, und liest man die Analysen, ohne die positive und negative Färbung zu beachten, die ihr Autor ihnen gegeben hat, so findet man selten ein Wort, das einer Wertsetzung gleichkommt. Was das eine Mal gut ist, kann das andere Mal schlecht sein. Wer sich den greifbaren Regeln anzuvertrauen suchte, die gewissenhafte Ästhetiker aus einer Reihe von Kunstwerken abstrahierten, wird hilflos bleiben, sobald er an ein Kunstwerk gerät, das aus einer anderen Klasse stammt. Verlangen die einen, dass ein Ding richtig gegeben sei, seinem Naturvorbilde entsprechend, so wollen die anderen, dass es zu allererst gefühlt sei, sie geben zu, dass ein Glied falsch gezeichnet sein dürfe, wenn es nur recht empfunden sei.

Es gab eine Zeit, in der man optimistischer dachte, als wir es heut können. Als die italienischen Gelehrten des fünfzehnten Jahrhunderts die Gesetze der Perspektive ergründeten, als Dürer sein „Lehrbuch der Messung" schrieb, glaubte man an eine wissenschaftliche Grundlegung des künstlerischen Schaffens, aber der Weg, der zu einer klassischen Kunst führte, war zugleich der Weg zu der verderblichen Begriffsverwirrung, die noch heut einem grossen Teile des allzu gebildeten Publikums das Eindringen in den Sinn einer künstlerischen Schöpfung versperrt.

Das Reich der Kunst ist nicht monarchisch



EDVARD MUNCH, VAMPYR. RADIERUNG. 1894



EDVARD MUNCH, TOTES LIEBESPAAR. RADIERUNG. 1901

dem werden es Worte nicht deuten.

Immerhin bildet sich mit jeder künstlerischen Ausdrucksform eine Terminologie, die ihr gerecht zu werden versucht. An dem allen Gemeinsamen einer Gattung von durch Konvention anerkannten Werken misst man den neuen Einzelfall. Eigenschaften, die für wertvoll befunden worden sind, werden durch bestimmte Worte charakterisiert, und wo diese Worte wiederkehren, schliesst der Leser auf ein positives Urteil, wie es auch dem künstlerisch Unempfindlichen verhältnismässig leicht wird, neue Urteile in der erlernten Bahn zu formulieren.

regiert wie die Wissenschaft; aber wenn nicht ein Gesetz das alleinherrschende ist, so ist die Folge doch keineswegs die volle Anarchie in künstlerischen Dingen. Wie man mit dem wissenschaftlichen Experiment nur in den Vorhof der menschlichen Psyche hineinleuchtet, so mit Richtmaass und Zirkel nur in die Aussenwerke der Kunst. Nur die Intuition erschaut ein Seelisches, nur das unmittelbare Verstehen wird dem komplexen Phänomen des Kunstwerkes gerecht. Es spricht oder es spricht nicht, aber wer seine Sprache nicht hört,

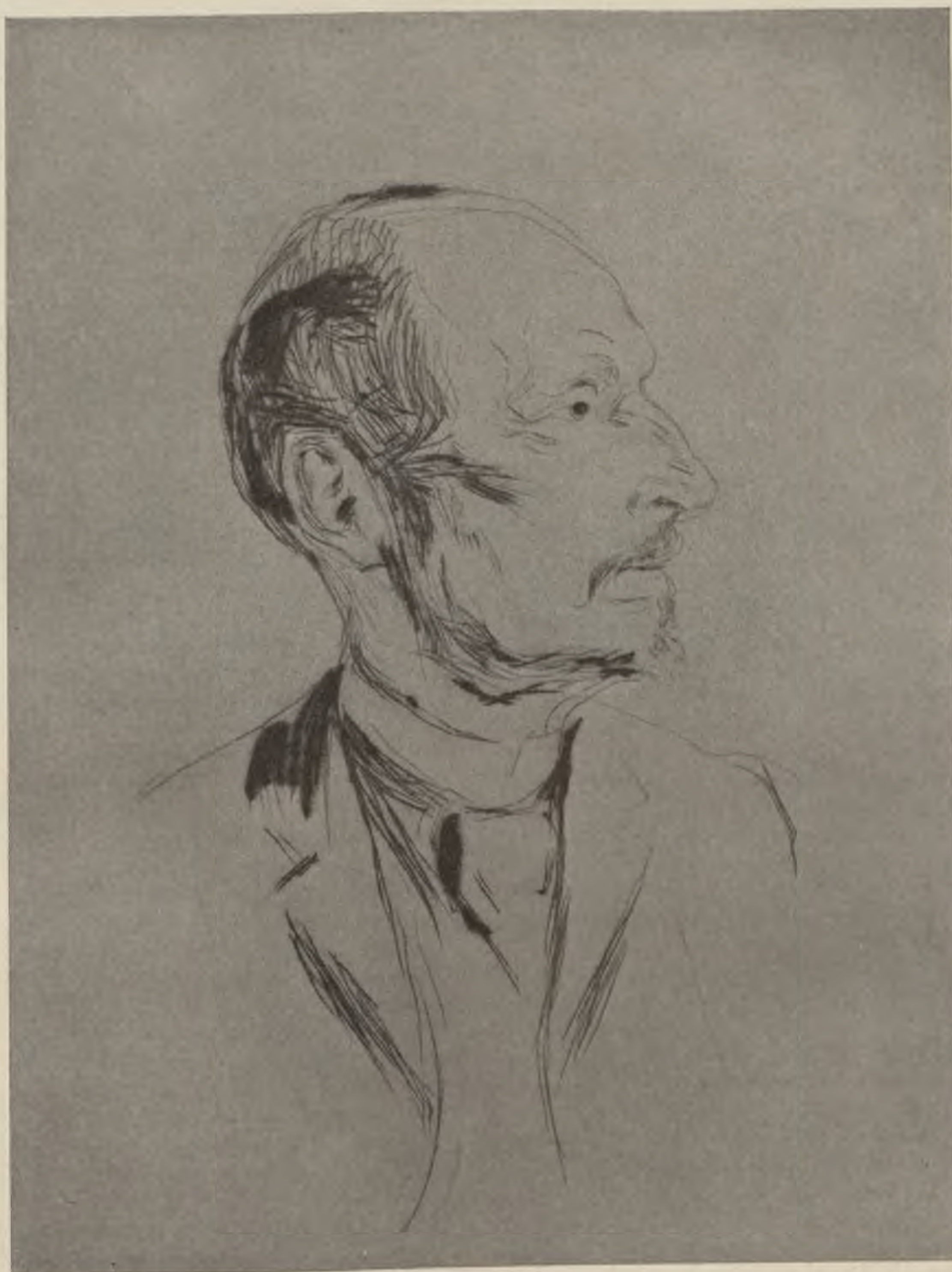
Der ungewohnten Erscheinung gegenüber aber versagt notwendig eine so entstandene Terminologie, und das ist nicht zuletzt der Grund, dass gerade die Zünftigen oft blind sind gegen das Neue, das inmitten einer fremden Umgebung entsteht. Darum brauchten Cézanne und Van Gogh am längsten unter den Mitstrebenden, ehe sie Anerkennung fanden. Darum begreifen noch heute die wenigsten nur die Bedeutung des alten Renoir. Darum haben die Literaten Edvard Munch entdeckt, als nur ganz wenige erst unter den Kunstbeflissenen den Weg zu seinen Werken fanden.



EDVARD MUNCH, MANN UND WEIB. RADIERUNG. 1905

Denn was zu dem Unbefangenen unmittelbarer damals sprach als zu den artistisch Geschulten, war der starke Empfindungsgehalt dieser Kunst. Man transponierte in Wortdichtung, was Munch in Formen der Sichtbarkeit gegeben hatte, und man glaubte den Gehalt seiner Werke mit der Übersetzung ihrer besonderen Stimmungsnote ebenso erfasst zu haben, wie von der anderen Seite diese Kunst kurzerhand mit dem Worte Literatur erledigt war.

Es ist richtig, das Besondere an Munch war es, dass in der



EDVARD MUNCH, BILDNIS DES HERRN K. RADIERUNG. 1902



EDVARD MUNCH, BILDNIS DES DICHTERS HOLGER DRACHMANN. LITHOGRAPHIE. 1901

Zeit, die das Spargelbund Manets ins Allerheiligste der Kunst gehängt hatte, er in der Malerei das Instrument für den Ausdruck eines Seelischen suchte. Ihm kam es nicht so sehr darauf an, einen wohlgepflegten Stil zu schreiben, als vielmehr etwas mitzuteilen von den besonderen Erlebnissen seiner Menschlichkeit.

Und doch waren die im Unrecht, die über dem Was das Wie in Munchs Kunst vergassen. Geht man einmal nur die Themen durch, die Munch sich stellte, so ist man erstaunt, wie wenige es im Grunde sind, und wie banal sie klingen, versucht man sie knapp mit Worten zu umschreiben. Auch andere erzählen von Liebe und Eifersucht, Krankheit und Tod. Nicht das ist das Wesentliche, sondern die Form seines künstlerischen Ausdrucks. Dass der Inhalt einer Munchschen Darstellung niemals eine Novelle ist, sondern immer ein klarer Tatbestand, beweist die unliterarische und im Gegenteil ganz bildhafte Art seiner Anschauung. Dass ein Thema nicht in einer Formulierung ausgeschöpft war, zeigt, dass etwas anderes noch ihn interessierte als der reine Inhalt, nämlich das Problem seiner bildnerischen Gestaltung.

Andere haben Novellen illustriert, andere Malerei und Zeichnung so gegeneinander abgegrenzt, dass die eine ausdeute, die andere andeute, dass der zeichnerischen Andeutung darum ein anderer Inhaltswert gegeben werden dürfe als dem Gemälde. Für Munch giebt es nur eine Kunst, und verschieden sind nur ihre Mittel. Er malte das kranke Mädchen, er radierte es und gab es nochmals in Lithographie. So variierte er immer wieder das Thema des Kusses, das dann im Holzschnitt seine reinsten Lösungen fand. Und wo eine ganze Erzählung sich bildete in einer grossen Folge von Steinzeichnungen, waren es nicht verzwickte Abenteuer, deren Sinn man aus versteckten Anspielungen zusammensuchen muss, sondern ist es eine Folge von Gesichten zu dem einen Thema „Weib".

Das rein Bildhafte der Anschauung ist das eine, die innere Konsequenz einer Entwicklung der Darstellungsformen das andere, das man denen vorhalten sollte, die Munchs Kunst leichtfertig mit dem Worte Literatur abtun wollen. Es sind viele Männer, die am Leben und am Weibe litten, aber nur einem wurde dieses Leiden so zur Dichtung wie Strindberg, nur einem zum Bilde wie Munch. Das Erlebnis liegt zum Grunde, aber erst die Form macht es zum Kunstwerk. Die Fähigkeit, ihm den besonderen Ausdruck zu finden, ist die Gabe des Künstlers.

In Schulen und Akademien wird Kunst gelehrt. Wem eine Hand gegeben ist, dem weist man leicht die Formeln der Bildgestaltung, und wer einen flüssigen Stil schreibt, der bringt auch ein paar Novellen zustande. Aber nicht das macht den Künstler.

In Van Goghs Briefen kann man etwas lesen von dem Ringen eines Menschen um die Ausdrucksform dessen, was er zu sagen hat, was deutlich vor seinem inneren Auge steht und in Qualen zum Lichte geboren sein will. In Munchs Werken steht für den, der sehen kann, der gleiche Kampf geschrieben.

Es galt den Mut zur eigenen Form. Es galt die Überzeugung, im Recht zu sein gegen eine Welt. Die Mittel der anderen taugten nicht ihm zum Ausdruck. Mochte es wie ein Stammeln klingen, es handelte sich darum, sich selbst treu zu bleiben. Der Hand hätte es nicht gefehlt. Aber Munch



EDVARD MUNCH, DAS KRANKE MÄDCHEN. FARBENLITHOGRAPHIE. 1896

durfte seine Werke nicht fertig machen im Sinne dessen, was seiner Zeit als „schöne Malerei“ galt, wollte er ihr inneres Leben nicht töten. Er musste eine eigene Form schaffen, wollte er in jedem Strich aufrichtig bleiben.

So geschah es, dass Munch, der „Literarische“, ein Pfadfinder, zumal der graphischen Techniken wurde. Er hat nicht nur der Kupferplatte, dem Steine eigene und neue Wirkungen abgewonnen, der Holzschnitt dankt ihm eigentlich seine Auferstehung, denn über die kunstgewerblichen Arbeiten der Eckmann und Valloton führte er ihn empor zu einer stärksten Ausdruckskunst. Und Munch experimentierte in kombinierten Verfahren, in Farbendruckversuchen. Er zersägte seine Holzplatten, um die Teile verschieden einzufärben, und er druckte sie zusammen mit dem Stein.

Was eine Temperamentäusserung scheint, ist ein wohldurchdachtes Kunstwerk. Dass es ganz den Impuls der ersten Konzeption wahrt, dankt es nicht blindem Nachgeben, sondern weiser Vorsicht. Nicht so, dass Munch hier zum kalten Rechner gestempelt werden sollte. Aber ist es noch niemand aufgefallen, dass man kaum jemals eine Zeichnung seiner Hand zu sehen bekam, wo es heut doch so üblich ist, alle Skizzenbuchblätter an Ausstellungen hinzugeben? Von allem Anfang drängte es diesen Mann zur Gestaltung. Und wenn der Wiedergabe eines flüchtigen Eindrucks die erste Niederschrift am besten gerecht werden kann, so giebt erst die letzte Formulierung den Ausdruck eines Bleibenden.

Der „Kuss“ wird zum reinen Ausdruck der Liebe, des Ineinanderverschmelzens von Mann und Weib. Die erste Radierung gab noch zu viele Reste eines zufälligen Eindrucks, zu vieles über das unbedingt Notwendige hinaus. Über Zwischenstufen, die deutlich die Richtung weisen, führt der Weg zu dem grossen Holzschnitt, der nur noch die starke, ganz rein sprechende Silhouette der einen Gruppe zeichnet, schwarz auf hellerem Grunde.

Die Gefahr, ins Abstrakte zu geraten und zu verarmen, lag auf diesem Wege. Das Monumentale berührt sich mit dem nur Dekorativen, und man darf an das Plakat erinnern. Munch empfand das selbst, denn er verliess den Weg, nachdem er ihn bis ans Ende gegangen war. Er belebt die Flächen wieder. Er wahrt die Grösse des Umrisses, die er gefunden, aber er vertieft sich nochmals, indem er nun auch dem Reichtum der Formen gerecht wird.

In Lithographie wie Radierung liegen die technisch kompliziertesten Arbeiten am Anfang. Nie ist in seiner Art Vollkommeneres entstanden als das „kranke Mädchen" in der einen radierten Fassung und in dem Farbensteindruck, der nur den Kopf giebt in einer fast überirdischen Durchgeistigung. Immer bewusster geht Munch nun auf die grosse Form aus. Breitgetuschte schwarze Flächen beherrschen die Lithographie, der zügige Schnitt der Nadel verdrängt die vielfachen Tonlagen der Radierung. Und in den letzten Arbeiten heut zeichnet nur noch in klarem, offenem Strich die Kreide auf den Stein. Weder Tusche noch Schabeisen sprechen mehr mit. Nur der reine Nadelstrich und der breite Grat sind auf der Kupferplatte genutzt, und in einfach und gross sprechende Flächen von Schwarz und Weiss zerlegt das Messer den Holzstock.



EDVARD MUNCH, ADLER. LITHOGRAPHIE. 1910

Wie sich die Mittel beruhigten und klärten, so vollzieht sich auch im Umkreis der Darstellung ein Wandel. Die Augen, die ganz nach innen gerichtet waren, beginnen eine Aussenwelt zu sehen. Das Tier tritt in den Umkreis dieser Kunst, die bis dahin nur den Menschen kannte. Das Zerrbild des Menschen und seiner Laster war der Künstler zu suchen gegangen, und er fand auf seinem Wege ein Unerwartetes. Die Studien zu den dämonischen Wesen in „Alpha und Omega" wurden zu einer Reihe von Steinzeichnungen, in denen eine empfindende Hand dem besonderen Umriss eines Bären, dem lauernden Blick des Tigers, dem halbmenschlichen Wesen des Affen nachgeht.

Wie Munch in die eigene Seele hinabzusteigen wusste, so vertieft er sich in ein fremdes Dasein. Von Anfang an geht das Porträt neben den anderen



EDVARD MUNCH, ENTEN. LITHOGRAPHIE. 1912



MÄDCHENKOPF, RADIERUNG. 1912

Arbeiten her, und bezeichnenderweise nimmt es einen immer breiteren Raum in seinem Schaffen ein, um die letzte graphische Produktion beinahe ganz zu beherrschen. Von den ersten Lithographien, dem ergreifenden Selbstbildnis der Frühzeit und dem flammenden Strindbergkopf, die beide hell aus schwarzem Grunde auftauchen, führt der Weg zu den ganz freien und souverän gezeichneten Porträts der letzten Jahre, in denen jeder Strich ausdruckgesättigt ist, die ohne einen Rest von Pose und mit den denkbar einfachsten Mitteln — man möchte sagen: ohne den Umweg über die Form — einen Charakter zeichnen, eine Seele entblössen. Und es ist nochmals der gleiche Weg in der Radierung von dem unendlich zarten Kopf des Dr. Seidel, in dem alle Instrumente des Kupfertechnikers spielen, zu den letzten Porträts, die nur aus Linien gebildet sind. Das Grösste und Tiefste geben dann die Holzschnitte wie der „Urmensch", wie das letzte der Selbstporträts, in dem der Jüngling von einst mit dem visionären Blick des Kranken zum Manne gereift ist, der am Leben gesundete, der ganz frei, aber ernst und schwer in die Welt hinausblickt, die er nach langem Kampfe gemeistert hat.

Wenn Munch heut noch das langsame Wachsen seines Ruhmes sehen darf, so ist er glücklicher als manche anderen. Die Zeit ist reif geworden, seine Werke zu begreifen. Aber noch wollen die wenigsten das Maass seiner Bedeutung erkennen. Was er in hartem Kampfe sich erobern musste, das fällt nun den Jüngeren mühelos in den Schoss. Geheimnisvoll waltet das Gesetz, das den einen die Formen eines persönlichen Ausdrucks prägen liess, die eines Tages zum Stile aller zu werden bestimmt sind. Wenn heut Synthese und Ausdruck zu Schlagworten einer neuen Kunst geworden sind im Gegensatz zu Auflösung und Eindrucksgestaltung der älteren Generation, so sind beide schon in Munchs Kunst die bestimmenden Elemente. Und bis in Einzelheiten wie die übergrossen Augen seiner beseelten Ausdrucksköpfe, die willkürliche Färbung der Leiber in manchen Holzschnitten erstreckt sich die Übereinstimmung mit manchen Werken der Jüngsten.

Munchs Eigenart findet die äussere Bestätigung, indem sie zur Art vieler wird. Was für ihn unerhörtes Wagnis sein musste, ist heut eine geläufige



EDVARD MUNCH, HERRENBILDNIS. LITHOGRAPHIE. 1912

Sprache. Die Konvention hat sich gebildet, innerhalb deren Munchs Werk auch den Zögernden begreifbar wird, die nur mit fertigen Begriffen dem Einzelfalle zu nahen vermögen.

Wie es so gekommen, werden wir niemals ergründen. Ein geheimnisvolles Gesetz scheint den Weg der Entwicklung zu bestimmen. In fremder Umgebung wachsen Menschen auf, die über die Gegenwart hinauszublicken scheinen. Sie schaffen am eigenen Werk, und sie sind zugleich Werkzeug in der Hand einer höheren Macht, die unsichtbar ihre Hand zu führen scheint.

Zu ihnen gehört Edvard Munch. Und das macht über den individuellen Sonderfall eines grossen Künstlers hinaus ihn uns Heutigen wert und bedeutungsvoll. Die Gegenwart rechtfertigt sein Werk, wie er selbst zum Zeugen wird für die jüngste Entwicklung.



EDVARD MUNCH, TIGER. LITHOGRAPHIE. 1910



KUNSTAUSSTELLUNGEN

Die erste grosse Stuttgarter Kunstausstellung

Es war als Programm dieser ungewöhnlich reich dotierten Veranstaltung formuliert, man wolle nur das Neueste zeigen, nur direkt eingeladene, besonders gute Bilder, die noch niemals ausgestellt waren – eine Forderung, die natürlich unmöglich konsequent aufrecht zu erhalten war. Angesichts der mit diesem Programm verbundenen grossen Vorarbeiten ist es doppelt deprimierend, dass der relativ bestechende erste Eindruck bei genauerer Prüfung so wenig standzuhalten vermag. Handwerkliche Mittelmässigkeit ist, leider, das Signum einer Veranstaltung, die im Katalog als eine Eliteausstellung, als eine Sammlung „der besten und neuesten Kunstwerke" bezeichnet wird. Man wünscht sich als natürliche Folge einer so grossen und kostspieligen Vorführung, Erweiterung des künstlerischen Horizontes, Verschärfung des Qualitätsgefühls, Steigerung der lokalen Produktion durch die Fremde bis zur Möglichkeit einer gesunden Rivalität. Solche „langentbehrte Anregungen" aber können fast nur von dem überaus sehenswerten Franzosensaal ausgehen, der aus acht Hauptwerken der Tschudistiftung und einer Reihe trefflicher Bilder besteht, die schweizerische und französische Sammler liebenswürdig zur Verfügung stellten. Doch gerade dieser Saal wird vom grösseren Teil der Künstlerschaft und des Publikums so energisch wie möglich abgelehnt und befehdet!

Es hätte sich zweifellos verlohnt, einem Volke, das bis jetzt an der Malerei fast nur den Grad photographisch imitativen Könnens schätzte, das aber, dank eines weit verbreiteten Triebes zu selbständiger Pflege guter Musik, feine Instinkte für den Unterschied von Handwerk und Kunst hat, zunächst einmal an besten deutschen Bildwerken zu zeigen, dass bei der bildenden Kunst nicht weniger geistig kostbare, dauernd lebendige und bei hingebendem Studium stetig sich steigernde Werte zu



ED. DEGAS, RENNPFERDE. SAMMLUNG STRAUSS
AUSGESTELLT IN DER STUTTGARTER KUNSTAUSSTELLUNG

finden sind. Dass spezifisch bildnerische Begabung unter den Schwaben in überraschendem Maass vorhanden ist, wird die „Jahrhundertschau 1916“ schlagend beweisen. Um nun das Vertrauen in die vorhandene eigene Kraft zu steigern, um ferner im Wettbewerb der Ausstellungsstädte gleich beim erstenmal mehr als einen Scheinerfolg davonzutragen, wäre es notwendig gewesen, die wichtigsten lokalen Talente energisch herauszuheben. Von Pleuer und Reiniger giebt es weniger bekannte Werke genug, die recht oft zu sehen auch für die Einheimischen nur nützlich wäre. Mit einem zweiten, der Jugend (Bollmann, Pellegrini und anderen) gewidmeten Raum hätte bewiesen werden können, dass es auch für die nächste Zukunft an vorwärts strebenden Talenten nicht mangelt. Es wäre damit zugleich ein deutlich ausgesprochener Wunsch des Königs erfüllt worden, dem die Künstler das neue Haus verdanken, des Königs, dessen vornehme Kunstgesinnung während der Kämpfe gegen seinen Baumeister in so hohem Grad sich bewährt hat.



WALDEMAR RÖSLER, FRÜHLINGSSONNE
ERWORBEN FÜR DIE STUTTGARTER GALERIE



ALFRED SISLEY, HERBST. SAMMLUNG BROWN
AUSGESTELLT IN DER STUTTGARTER KUNSTAUSSTELLUNG

Von der ausserwürttembergischen Kunst hätten erst recht die unbedingten Höhepunkte stark betont werden müssen. Aber statt den grossen Meistern der siebziger Jahre (Leibl, Schuch und Trübner) ein eigenes Kabinet einzuräumen, begnügte man sich, irgendwo einen vortrefflichen Trübner von 1873, irgendsonstwo einen erfreulichen Schuch zweiten Ranges und an einer dritten Stelle einen hübschen, aber ziemlich belanglosen Hagemeister aufzuhängen. Man hätte ferner je eine kleine und für sich geschlossene Sammlung bester Berliner und Münchner Werke geben können, durch deren Vergleich dann dem Publikum von selber klar geworden wäre, was man dort zu erstreben, hier zu bewahren suchte. Statt dessen hat man einige glänzende Arbeiten von Liebermann und Slevogt, Rössler und Beckmann genau so kunterbunt verstreut wie jene älteren Werke, während die junge Münchner Richtung, die den Bann der Atelierkunst zu durchbrechen sucht, fast gänzlich fehlt. Der grosse Kuppelsaal schliesslich hätte den schönsten Anlass geben können, über die neueren Monumentalbestrebungen zu informieren. Mit Werken von Marées und Hodler, mit besten Deutschen und Franzosen hätte man den Ehrensaal Wilhelms II. schmücken sollen, statt ihn mit einem Einbau zu verderben, der bedenklich an eine Bedürfnisanstalt erinnert.

Von allen diesen Wünschen, deren Erfüllung zum grossen Teil rechtzeitig nahegelegt worden ist, kam nur der Franzosensaal zu stande, – zwar nicht unter Kämpfen (man liebt das in Stuttgart nicht), wohl aber unter Hemmungen der merkwürdigsten Art. Und obwohl auch hier nicht gut gehängt ist, obwohl auch hier die Hälfte aller Bilder fehlen dürfte, ist dieser Raum doch der einzige, der geschlossen wirkt und dauernd interessiert. Der Blick vom Kuppelsaal aus auf diese von Licht, Farbe und sprühendem Leben erfüllten Wände ist zweifellos das grösste Stuttgarter Erlebnis. Dass der Kontrast dieser schöpferisch freien, eminent kultivierten Malerei zu einer teils gequält, teils photographisch wirkenden Handwerklichkeit schärfer als nötig zur Geltung kommt, hat man selber verschuldet, indem man eine Reihe ausgleichender oder gleichstrebender deutscher Leistungen ganz zwischen Mittelmässigkeiten ertränkte. Schmerzlich ist es, zu sehen, wie das Stuttgarter Publikum, eingestellt auf die akademisch gute, vollkommen detailkorrekte Zeichenkunst etwa der Schwaben Haug und Schoenleber, nun die Meisterwerke eines Renoir oder Cézanne aus allernächster Nähe zu betrachten sucht, um dann alsbald in fassungsloser Entrüstung sich abzuwenden, gestützt auf einen Stuttgarter Kritiker, der Cézanne als Welthumbug, Renoir als Kitschmaler bezeichnet.



MAX BECKMANN, BALLONWETTFAHRT
ANGEKAUFT FÜR DIE STUTTGARTER GALERIE



MAX SLEVOGT, BADENDE BUBEN
ERWORBEN FÜR DIE STUTTGARTER GALERIE

Und da diese Stimmung von einem grossen Teil der Künstlerschaft nach Kräften geschürt wird, da ferner die Galeriedirektion irgendwelchen Einfluss auf Künstlerurteile auszuüben nicht in der Lage ist, wagte natürlich niemand, für eine Bereicherung der Gemäldesammlung in dieser Richtung einzutreten. Die erste grössere Gelegenheit, dauernd wertvolle (und deshalb jetzt schon teure) Käufe abzuschliessen, wurde kläglich verpasst. Man erwarb unter anderm viele Leinwande zweifelhaften Werts und zum Teil riesenhaften Formats, statt diese Summen zusammenzulegen und für deutsche oder französische Werke ersten Ranges zu verwenden, — wobei für lokale Erwerbungen nicht weniger hätte ausgegeben werden müssen.

Ja, wenn Kalckreuth noch in Stuttgart wäre! Von ihm erzählt man heute noch, wie er einst die gegen die Erwerbung von Slevogts „d'Andrade" zu erwartenden „Bedenken" der Ankaufskommission niederschlug, indem er die Besprechung etwa mit den Worten eröffnete: „Meine Herren, ich wäre stolz, wenn ich dieses Bild hätte malen können!" In derselben Kommission regiert heute der frühere Akademiedirektor Robert von Haug, der auch für diese erste Stuttgarter Ausstellung verantwortlich zeichnet. Es ist bekannt, dass Künstler mittlerer Begabung leicht zu extremen Urteilen neigen, und man wird auch einem Maler, dem diese oder jene solid gerichtete Arbeit gelungen ist, Äusserungen dieser Art nicht verübeln. Dass aber ein Mann, der es fertig bringt, Marées und Renoir herabzusetzen, zur Durchführung objektiv und fortschrittlich gerichteter Ausstellungen nicht gerade prädestiniert ist, scheint klar. Man kann deshalb Haugs Erklärung, er werde keine Ausstellung mehr veranstalten, nur begrüssen um so mehr, als Stuttgart in dem vortrefflichen Landenberger und dem für alles Neue mutig sich einsetzenden Hoelzel zwei Männer besitzt, die für die weiteren Stuttgarter Veranstaltungen höher gerichtete und einheitlichere Leistungen zu verbürgern scheinen.

H. O. Schaller.

CREFELD

Leibl und seine Freunde Schuch, Trübner, Sperl und Alt

Ausstellung im *Kaiser Wilhelm-Museum.*

Es war kein neuartiger Gedanke, aber eine dankenswerte That, dass hier im Westen noch einmal eine Kollektion von Bildern Leibls und seiner Freunde gezeigt wurde. Leibl selber zwar nur mit vier kleinen Gemälden aus dem Ende der sechziger und Anfang der siebziger Jahre mehr angedeutet als veranschaulicht. Neben einem „Mädchenkopf" und zwei wundervollen „Händen" (1869) (breiter



PAUL CÉZANNE, BILDNIS A. VALABRÈGES. SAMMLUNG DORIA
AUSGESTELLT IN DER STUTTGARTER KUNSTAUSSTELLUNG



VINCENT VAN GOGH, ZIGEUNERLAGER BEI ARLES. SAMMLUNG KOECHLIN
AUSGESTELLT IN DER STUTTGARTER KUNSTAUSSTELLUNG

und flotter gemalt, als die der Kölner Sammlung) der „Totenschädel mit Hut", der gemäss einer Überlieferung von Trübner ursprünglich als Ulk gedacht und angelegt war. Der „Studienkopf eines älteren Mannes" (Öl) von ernstem, fast sorgenvollem Ausdruck, befand sich bisher in der Nähe Kölns in Privatbesitz und gelangte in dieser Ausstellung zum ersten Mal an die Öffentlichkeit; es ist freudig zu begrüssen, dass, auf Antrag des Professor Dr. Deneken, die Crefelder Stadtverwaltung beschlossen hat, dieses Jugendwerk Leibls für das Kaiser Wilhelm-Museum zu erwerben. — Karl Schuch war mit 34 Werken (neben Stilleben, Landschaften aus der Mark, aus Süddeutschland, Tirol und Frankreich) vertreten, deren tiefe Tonigkeit die ganze schwelgerische Farbenpracht dieser Palette offenbart. — Unter den dreizehn Gemälden von W. Trübner (zumeist aus den siebziger Jahren) seien hervorgehoben das lachende „Selbstbildniss", das „Porträt des Galeriedirektors Eisenmann" (1876) und besonders der „Frauenkopf mit Pelzkragen" (Städtische Gemäldegalerie Wiesbaden). Das „Heidelberger Schloss" (1873) (Landesmuseum Darmstadt) erweist sich als wesentlich wertvoller und malerisch reifer, denn eine Behandlung desselben Sujets aus späteren Jahren. Der „Totenkopf auf Bibel" (1869) gab eine reizvolle Parallele zu dem verwandten Motiv Leibls. — Von den Werken Sperls interessierten am meisten ein „Haus in Rosen" (Kestner-Museum Hannover), einige Landschaften aus Aibling und Kutterling, sowie die „Heimkehr von der Jagd" mit der Darstellung Leibls als Jäger. — Wenige, aber qualitätvolle Bilder vertraten Theodor Alt: das feinste und stärkste die „Bildnisstudie eines jungen Mannes". — Die Mehrzahl der Kunstwerke, und das bedeutete den Wert der Ausstellung, war aus Privatbesitz entliehen (Sammlung Pagenstecher-Wiesbaden, Doering-Stettin). Dazu eine Reihe guter Stücke aus Museen (Kestner-Museum Hannover, Landesmuseum Darmstadt, Gemäldegalerie Wiesbaden). A. F.



AUGUSTE RENOIR, KNABENBILDNIS. SAMMLUNG BROWN
AUSGESTELLT IN DER STUTTGARTER KUNSTAUSSTELLUNG



UKTIONSNACHRICHTEN

PARIS

Die Auktion M. von Nemes

Am 17. und 18. Juni wurde die Bildersammlung von Nemes versteigert. Man hatte, namentlich in Deutschland, viel über diesen Sammler, über seine Neigungen und Absichten, gesprochen und geschrieben. Das Ganze des erst in den letzten Jahren zusammengebrachten Bilderbestandes erregte so viel Interesse, dass man die Prüfung der Einzelheiten fast vergass. Wirklich lag dieser Sammelthätigkeit eine Idee zugrunde, und persönlicher Geschmack gab dem Ganzen zugleich Universalität und Einseitigkeit. Die üblichen Scheidelinien waren verwischt, indem Altes neben Modernem stand. Dieser Sammler hat die Hervorbringungen vergangener Jahrhunderte nicht als Archäologe oder Historiker betrachtet, hat sich nicht „in den Geist der Zeiten versetzt", sondern mit Selbstvertrauen nach dem Geschmack und der Sehweise von heute das ihm Zusagende der Vergangenheit gewählt und gleichsam eine Ahnengalerie der Cézanneschen Kunst geschaffen. Diese nicht gewöhnliche Idee trat aber nicht mit gleichmässiger Klarheit hervor. Sie wurde am deutlichsten in dem gewaltsamen Hervortreten Grecos. Wie sich menschlichen Absichten in der rauhen Wirklichkeit Widerstände entgegenstellen, so waren in der von Nemes-Galerie nicht wenige Bilder, die mit der Idee nichts zu thun hatten. Ein „Stilleben" von Chardin zum Beispiel gehörte in die Ahnengalerie, war aber nicht da. Dafür war ein Nattier da. Soweit man aus dem Ganzen den Geschmack des Sammlers beurteilen konnte, dürfte er schwerlich ein Bewunderer Nattiers sein. Man sollte meinen, dass diesem Verehrer der freien Pinselkunst nichts so begeistern würde als eine Schöpfung aus Rembrandts letzten Jahren. Unter den drei Rembrandt-Bildern der Galerie war aber nur das frühe, sorgfältig durchgebildete Bildnis des „Vaters" von Bedeutung.

Die Bilder wurden zu angemessenen, zum Teil hohen Preisen verkauft. Es wurde nicht recht klar, in welche Hände sie gelangten. Die deutschen Museen waren stark vertreten, scheinen aber nicht viel gekauft zu haben. Amerika und England hielten sich zurück. Vieles wurde vom Pariser Kunsthandel übernommen. Stark war die Teilnahme ungarischer Privatleute. Es scheint, dass das Vorbild des leidenschaftlichen Sammlers in seiner Heimat anregend gewirkt hat.



GUSTAVE COURBET, NACKTE FRAU
AUKTION V. NEMES, PARIS

Unter den Italienern brachte eine (nicht tadellos erhaltene) „Madonna" von Giov. Bellini 75000 Fr., ein Fresko von Botticelli, die „Geburt Christi", 80000 Fr. Stark und gut vertreten war Tintoretto (fünf Bilder), der im Zusammenhange dieser Galerie als Vorgänger Grecos erschien. Den höchsten Preis brachte ein Breitbild, „Christus und die Ehebrecherin" (240000 Fr.) Eine kleine anmutige „Madonna" von Gerard David war das beste Stück in der kleinen Gruppe primitiver nordischer Werke. Man zahlte dafür 120000 Fr. Der andere „David", die durchaus echte „Beweinung Christi" ging bei weitem nicht so hoch (84000 Fr.) Baldung Griens „Venus", eine besonders schöne und gut erhaltene Arbeit des Meisters, gelangte leider in kein deutsches Museum, sondern in holländischen Privatbesitz (115000 Fr.). Ebensowenig kehrte der helle, festliche „Bartel Bruyn", die Anna selbdritt, bekannt aus der Weber-Sammlung, nach Deutschland zurück. Das Bild wurde noch etwas höher bezahlt als auf der Berliner Auktion und wandert nun nach Chicago (72000 Fr.). Rembrandt war, abgesehen von zwei Studienköpfen durch ein stattliches, vortrefflich erhaltenes, erst vor kurzer Zeit in England aufgetauchtes Bildnis vertreten, das den sogenannten Vater des Meisters vorstellt (516000 Fr.) Der gute „Hals" (aus der Weber-Sammlung) brachte 290000 Fr., also etwas mehr als beim letzten Verkauf. Unter den holländischen Genrebildern gefiel besonders der blonde, farbige „Brekelenkam" (30000 Fr.), unter den Landschaften die weiche Malerei Ph. Konings (35000 Fr.)

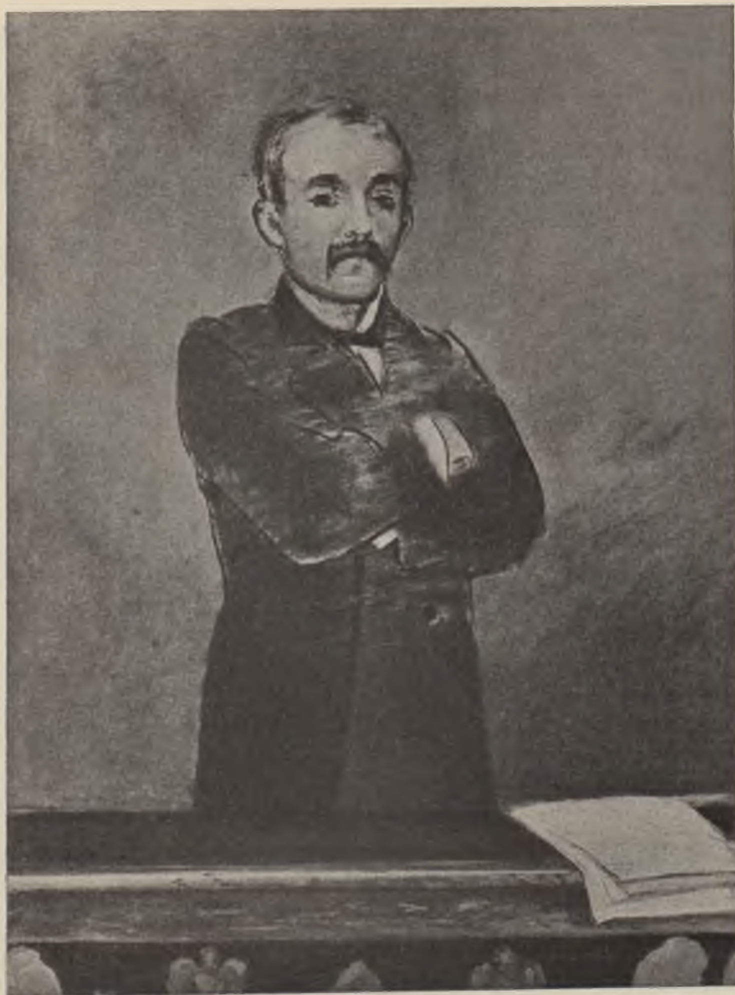


CAMILLE COROT, TRÄUMEREI
AUKTION V. NEMES, PARIS

Besonders schön war die Reihe der „Stilleben" (Snyders, Fyt, Kalf, Beyeren). Man zahlte für das ungewöhnlich prächtige Stück von Fyt mit Recht den hohen Preis von 28000 Fr. Rubens war glücklich repräsentiert durch zwei Studien, Entwürfe in Öl, eine „Grablegung Christi" (leider nicht ganz intakt 43000 Fr.) und die „Gottesmutter als Siegerin über die Hölle" (Weber-Sammlung), ausgezeichnet erhalten (56000 Fr.)

Die zwölf Bilder von Greco und die vier von Goya wurden am zweiten Tage, zusammen mit dem modernen Franzosen verkauft. (Courbet, Manet, Renoir, Degas, Cézanne, van Gogh.) Der am zweiten Tage verkaufte Bestand zeigte Konsequenz und Charakter und brachte auch wohl ein noch bessres Resultat als der Inhalt des ersten Tages. Man war begierig zu beobachten, ob die junge Begeisterung für den genialen Spanier, für Greco weit und tief genug gedrungen wäre, eine wirkliche Unterbringung von zwölf seiner Gemälde zu ermöglichen. Leider wurde diese neugierige Frage nicht beantwortet. Einige Glieder aus der funkelnden Kette, wie „die heilige Familie mit der Fruchtschale", die am höchsten (mit 173000 Fr.) bezahlt ward, scheinen Unterkunft bei Privatsammlern gefunden zu haben. Die schöne Halbfigur eines „Apostels" (Nr. 38) kommt in die Nationalgalerie zu Budapest (55000 Fr.) Die Preise für die Greco-Stücke bewegten sich zwischen 33000 und 173000 Fr.

Von den Goya-Bildern brachte die dunkle, aber namentlich in der Behandlung des Architektonischen höchst meisterhafte „Karnevalszene" 60000 Fr. Die französischen Bilder aus dem neunzehnten Jahrhundert wurden lebhaft umworben und erzielten durchweg hohe Preise. Die „Cézanne" stiegen sämtlich über 40000 Fr.



EDOUARD MANET, CLÉMENCEAU
AUKTION V NEMES, PARIS

Corots „Mariette“ brachte zwar nicht annähernd so vie wie das ähnliche Bild, das der Louvre kürzlich erworben hat, immerhin den guten Preis von 127000 Fr. Die Stücke von Courbet waren teilweise nicht bedeutend, den höchsten Preis erzielte „Le réveil“ (83000 Fr.) Manets „Rue de Berne“ wurde sehr bewundert (70000 Fr.), ein „Fruchtstück“ von ihm brachte 31000 Fr. Für das Hauptstück unter den Werken von Renoir „die Familie Henriot“ zahlte man 75000 Fr. —

Das Bedauern, dass eine Sammlung zerschlagen und ihre Bestandteile in alle Winde zerstreut worden sei, wird ja nach jeder Versteigerung ausgedrückt; schwerlich ist aber je eine Sammlung verkauft worden, die ebenso laut und kühn als Schöpfung einer Persönlichkeit aufgetreten wäre. Deshalb schien ein Menschenschicksal entschieden zu werden, eine Lebensarbeit Abschluss, Lohn und Beurteilung zu finden.

NEUE BÜCHER

Fritz Hellwag, Das neue Kunstschutzgesetz, Julius Hoffmann, Verlag Stuttgart.

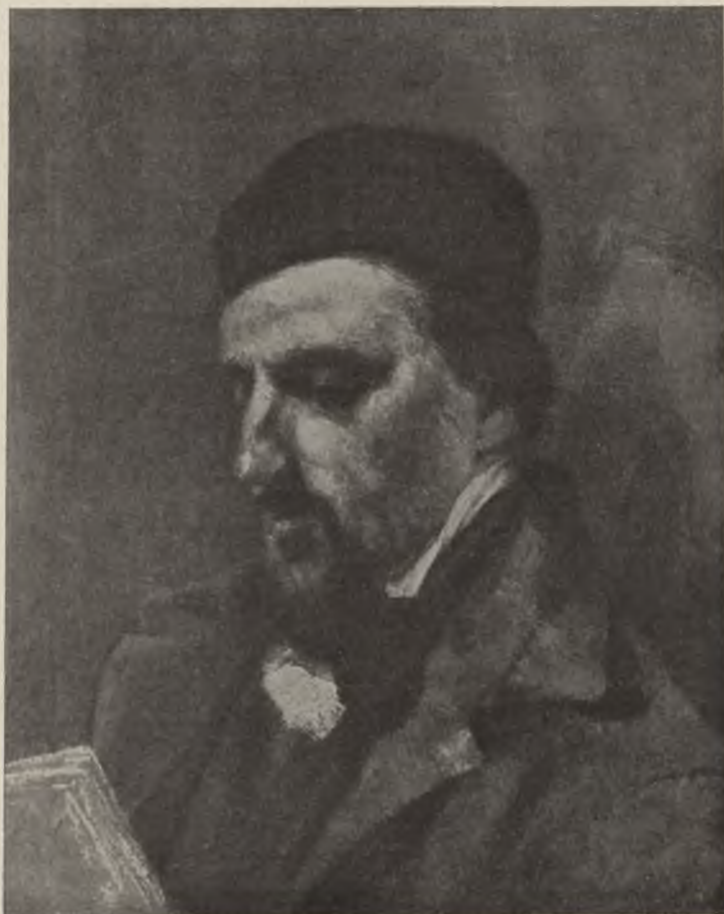
Das Gesetz, welches der vorliegende Kommentar zum Gegenstande hat, ist nicht bestimmt, die Kunst zu schützen, sondern die Künstler. Gesetze der Kunst mögen entdeckt, niemals werden Gesetze für die Kunst gemacht werden können. Alle Bestimmungen zum Schutze des Urheberrechts an Werken der Literatur oder der bildenden Kunst schützen immer nur wirtschaftliche Werte des Kunstwerkes, wirtschaftliche Interessen des Künstlers an seinem Werke, die mit dem Prozesse des Schaffens nichts zu tun haben und sich erst mit dem Geschaffenen verbinden. Das Altertum kannte ein Urheberrecht nicht, und es hätte sicherlich Spuren davon entdeckt, wenn sie in den künstlerischen Beziehungen des Schöpfers zu seinem Werke zu finden wären. Erst im siebzehnten Jahrhundert tauchte in Deutschland die Lehre vom geistigen Eigentum auf, und dann brauchte sie zweihundert Jahre erheblicher Wandlungen, um die jetzige Gestalt der Lehre vom Urheberrecht anzunehmen, die sich jedoch, wie mir scheint, immer noch zu viel an das Kunstwerk hält statt an den Künstler. Nur seine veränderte wirtschaftliche Stellung hat Gesetze notwendig gemacht, die ihm seine Existenz in etwas garantieren sollen, Gesetze, deren theoretische Fundamente noch nicht ganz auf ihre Dauerhaftigkeit und Tragfähigkeit erprobt sind. Denn das ist das Merkwürdige dabei: wirtschaftliche Bedürfnisse schaffen sich zunächst einmal Gesetze in notdürftigster Form, aber die vollkommenste und zweckmässigste Form zu finden, gelingt erst nach der völligen Erkenntnis des Inhaltes, der durch die Form geschützt werden soll. Diese Andeutungen können hier nur noch durch eine ergänzt werden: der Künstler besinnt sich auf sein Urheberrecht, sobald er von seinem Werke materiell existieren, sobald er ohne Rücksicht auf sein Künstlertum daran denken muss, innerhalb der Millionen Erwerbender und Besitzender nicht zu verhungern. Das ist erst in einer Zeit notwendig geworden, in welcher der Kampf um das tägliche Brot eine früher nicht gekannte Intensität angenommen hat. Die weitherzige Verschwendung der Güter an das Erfreuende und wirtschaftlich Nutzlose hört auf, und jeder bekommt nur, was er sich erstreitet. Da muss auch der Künstler aufmerken, was diese Zeit an



AUGUSTE RENOIR, AKTSTUDIE
AUKTION V. NEMES, PARIS

seinen Werken schätzt und bezahlt, und das muss er sich von der Rechtsordnung als wirtschaftlichen Wert gesetzlich garantieren lassen. So entstehen Kunstschutzgesetze, nicht von Künstlern, sondern für Künstler, nicht eigentlich für Künstler, sondern für Staatsbürger, die von dem Ertrage ihrer künstlerischen Produktion ihren Lebensunterhalt bestreiten müssen. Diese Gesetze müssen auf das Wesen des künstlerischen Produzierens und des künstlerischen Produktes Rücksicht nehmen, aber sie bleiben staatliche Gesetze, und die Künstler selber werden schwerlich etwas mit ihnen anzufangen wissen; sie brauchen Dolmetscher und Mittler aus dem bürgerlichen Leben, dazwischen Stehende. So einer ist der Verfasser des vorliegenden Kommentars. Eine helle Begeisterung für die Kunst hat ihn bei der Abfassung seiner Arbeit bewegt, mehr vielleicht, als der Zweck erforderte. Aber diese liebenswürdige Einseitigkeit führt doch wiederum auch an Stellen, an die der Jurist nicht käme, und an denen er doch mit reichlichem Nutzen zum Nachdenken angeregt wird. Indem Hellwag aus dem Gesetz (betreffend das Urheberrecht an Werken der bildenden Künste und der Photographie vom 9. Januar 1907, wie der offizielle Titel lautet) für den Künstler so viel wie möglich herauszuholen sucht, vermeidet er es, dessen Rechte durch ein sogenanntes Recht der Öffentlichkeit am Kunstwerk abzuschwächen, ein Recht, von dem die Rede geht, ohne dass sich seine Begründung erkennen liesse. Beim praktischen Gebrauche wird der Hellwagsche Kommentar, wo immer man ihn zu Rate zieht, etwas zu sagen haben, denn der Verfasser hat sich auf das Eifrigste bemüht, alle erdenkbaren Möglichkeiten in den Bereich seiner Erörterungen zu ziehen, sogar die allgemeinsten prozessualen Fragen. Hellwag hat sein Buch, wie er im Vorwort sagt, für Künstler bestimmt; ob sie mit seinen Ausführungen trotz ihrer leichten Fasslichkeit, im Falle sie ihrer bedürfen, selber zu Rande kommen werden, kann immerhin zweifelhaft sein, doch verdient das angenehm geschriebene Buch ihr Interesse in höchstem Maasse. Bei der juristischen Beratung von Künstlern wird es stets mit Vorteil benutzt werden.

Rechtsanwalt Martin Lesser (Berlin).



GUSTAVE COURBET, BILDNIS VON M. MARLET
AUKTION V. NEMES, PARIS

ELFTER JAHRGANG. ELFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. JULI. AUSGABE AM 1. AUGUST NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG



TAGEBUCHNOTIZEN TH. CHASSÉRIAUS

MITGETEILT VON

LUDWIG BURCHARD

Chassériau ist gegenüber Puvis de Chavannes wenig bekannt. Er starb früh (geb. 1819 — gest. 1856). Seine Werke sind grösstenteils in Privatbesitz, bei dem Neffen des Künstlers, Herrn Baron Arthur von Chassériau. Die Fresken sind schwer zugänglich und zum Teil zerstört. Man ist also im wesentlichen auf die Photographien angewiesen. Nichts kann die hier mitgeteilten Abbildungen würdiger begleiten, als die Worte des Künstlers selbst. Chassériau pflegte auf seinen Zeichnungen sich genaue Notizen zu machen. Die Biographie des Künstlers von Valbert Chevillard (Un Peintre Romantique. Théodore Chassériau, Paris, Lemerre, 1893), die einzige grössere Arbeit über den Künstler, hat diese Notizen gesammelt und abgedruckt (a. a. O. pag. 223—264). Sie werden hier in einer Übersetzung gegeben, welche die „inkorrekte und beinahe barbarische Form" des Originals möglichst unverfälscht wiedergiebt. Chevillard hat diese „Notes et Pensées d'Art" folgendermassen eingeleitet: „Chassériau hatte die Gewohnheit, auf der Reise, neben die Skizzen, die er machte, seine momentanen künstlerischen Ideen hinzuschreiben. Ohne Zweifel unterstützte er durch dieses Mittel seine malerischen Eindrücke dergestalt, dass er sie bei der Rückkehr, im Atelier, leichter wiederfinden konnte. So tragen die unzähligen Studien, Skizzen, Bildentwürfe oder einfachen im Flug gemachten Angaben, die er hinterlassen hat, geschriebene Notizen, zum grössten Teil leider durch die Zeit verlöscht. Wir haben was uns zu lesen möglich war, an dieser Stelle vereinigt, getrieben von dem Charakter der Grösse und Schönheit, der sich hier in einer inkorrekten und fast barbarischen Form kundgiebt. Der Maler wird, in seiner Initimität mit der Kunst überrascht, hieraus nicht kleiner hervorgehen."

Alles, was ich in Genua gesehen habe, war ernst und schön, stolz wie es Kunstwerke sind, die Republiken hervorgebracht haben; die Mauern der Kirchen schwarzweiss; die Säulen an ihren Basen mit Krallen bewehrt, alles ist düster, stark und eigentümlich.

Niemals vergessen, dass die Meister stets wahr gewesen sind, ohne alltäglich wahr zu sein.

Ein Wäldchen im Sonnenstaub malen, alle Töne der Bäume aufgelichtet und dünn, alles in Sonnenduft, und nur die Lichter lebhaft, die auf die Stämme fallen (zart, prächtig und neu).

Nicht flau malen, nicht schwächlich modellieren und ohne Liebe, alles unbefangen hinsetzen und es doch in die Grösse von geschlossenen Massen hüllen.

Kein Mischmasch in die Töne bringen, die Natur ist wie ein Mosaik gemalt; widersprechende Töne schmutzen, heben alle Freiheit und Frische auf.



TH. CHASSÉRIAU, PORTRÄT DER COMTESSE D'AGOULT. ZEICHNUNG (1841)
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS

Einen sterbenden Araber malen, nahe einer Schlucht von Oleander, die Felsen grau, Vögel flattern, der sterbende Araber platt auf dem Boden ausgestreckt, das Pferd schaut ihn unruhvoll an, Spannung und Schmerz, es wittert ihn.

Keine Angst vor einem grossen Glanz; nichts funkelt mehr als die Natur, nichts ist strahlender. Die Malerei neigt dazu, verworren zu werden und ihre Schärfe zu verlieren; monumental malen und doch reell; Lichter und Schatten setzen wie in Wirklichkeit. Köpfe ganz im Halbton, von starker Sonne getroffen, die ihnen Farbe giebt, und andere, die im Lichte sind voll vom Ausdruck jugendlicher Frische; das wäre bezaubernd.

Das Kolosseum abends von einem erstaunlichen Goldton, der Himmel blau, die Schatten nicht hell, sondern braun und warm, was nicht häufig vorkommt.

Rom um fünf Uhr, golden und rot zugleich, und wenige Schatten, die fernsten etwas bläulich, schwärzlich.

In einem Gemälde soll das Licht stets aus der Mitte kommen.

Im Kriegsministerium alle der Kavallerie entnommenen Szenen aus dem Soldatenleben malen — die Schildwache am Tor zu Fuss, den Säbel in der Faust, mit der weissen Quaste in die Hand eingerollt (stolz und gross).

Das Putzen der Pferde — Originalkostüm des Reiters ausnutzen; die Pferde, die gestriegelt werden, einige wehren sich, andere trinken aus langen Becken.

Alle militärischen Szenen darstellen. Geschickt Französisch-Afrika dazu verwerten und Szenen aus dem Leben unserer dortigen Truppen wiedergegeben, die Spahis besonders, alles was ich davon gesehen habe.

Männer und Frauen im Kopfputz aus weissem Jasmin, der ihnen in Girlanden von der Frisur auf den rosigen Busen niederhängt. Der Leib ganz jung, fein und schön; leichte Stoffe von Goldpunkten bedeckt wie von Sternen.

Merken, wie die glühenden Städte des Südens Atlasfarben in den Schatten haben und strahlende Lichter; der Himmel in einem stechenden Blau und Grün, dann in roten Tönen, rötlichen, endlich in grauen Tönen.

Um an Mauern grosse ruhige und graue Stellen zu haben, dazu genügt ein einfacher Goldton an einigen Stellen.

Die Landschaft gross und prächtig, braune wilde Herden, Züge von Pferden auf den Bergen; am Abend der Himmel golden, die Berge in lebhaftem Blau und die Hügel in prächtigem frischen Grün; Bächlein von Oleander umsäumt, über grosse Steine fliessend.

Abends die Strassen vom Mond erhellt und vom Feuer der Lichter, die in den Läden strahlen; die Männer kauernd um Wache zu halten.

Wenn zwei Pferde beisammen stehen, so befindet sich das hintere häufig im Schatten. Daran



THÉODORE CHASSÉRIAU, L'ALGÉRIENNE. BLEISTIFTZEICHNUNG
SLG. BEURDELEY, PARIS. MIT ERLAUBNIS DES BESITZERS



TH. CHASSÉRIAU IM ALTER VON ZWÖLF JAHREN
NACH EINEM BILDE VON SAVOINK

denken, dass die Gestalten in der Natur kein Atelierlicht haben, wo alles was man sehen will zu sehen ist, sondern eine Beleuchtung, bei der Figuren, Tiere und alles was einen Körper hat von kräftigen Schatten und kräftigen Lichtern überdeckt sind. Bei fünf Figuren sind manchmal vier im Schatten, und oft auch sind vier im Licht.

Von fern gesehen macht sich, was auf einem tieferen Plan liegt, plötzlich und in Massen kenntlich. Dem menschlichen Fleisch seine lebendige Geltung über den Rest der Dinge geben, Blut kreist im Menschen, und dieser Unterschied hebt ihn immer von den übrigen Dingen ab.

In den Mittelgründen die Dinge sehr genau malen nach ihrer Lage und nach den grossen Massen, wodurch die wahren Details ohne irgendwelchen schwarzen Strich hervortreten; die Luft zwischen diesen Gegenständen und denen im Vordergrund giebt ihnen etwas Sammetartiges.

Eine Schwadron malen, die nachts im Galopp herankommt; die Nüstern der Pferde dampfen im Finstern, sie sind nach vorn herumgeworfen, die Mähnen allein glänzen vom Feuer der Fackeln, welche Reiter in der Tiefe halten; die Schatten in der Zeichnung breit und ungeheuer, — es wäre gut bei Munitionswagen, die nachts kommen; das muss gross und eindrucksvoll sein, starke Pferde im Schatten, flatternde erhellte Mähnen.

Bei meinen nächsten Malereien und für immer: fast ganz ausgeführte Kartons machen, die sehr bestimmt in der Draperie sind; dann mein Bild an einigen Stellen antuschen mit schön zarten und einfachen Tönen, die mit Bestimmtheit und Kraft hingesetzt sind, die Farbskala jubelnd. Das ist so viel einfacher und weniger langwierig, sein Bild auf den Gesamteffekt hin zu arbeiten und auf richtig kolorierte Modellierung, ganz als Valeur, so dass mit drei gut sitzenden Farben der Zauber da ist; dann kann man sich ganz dem Gegenstand widmen, der Handlung, dem Ausdruck, dem Gefühl, der Harmonie und edler starker Empfindung; derart hingesetzte Farben sind viel stärker und viel lebhafter, auch viel frischer, und man hat wenigstens Wahrheit und Distinktion der Natur, die grau vor allem anderen ist.

In einem Bild den ganzen Vordergrund im Halbschatten geben.

Ein Schlachtfeld mit Toten bedeckt malen, alle hatten ihre Wunden von vorn empfangen.

Eine Komposition malen über die List der Truppen, die im Dickicht von Bäumen versteckt sind, ein Lager zur Nacht angegriffen, — die Soldaten erwachen und werden erdrosselt; man raubt die Schätze in den Zelten, man schlägt die Fliehenden nieder, woraus sich mir schöne Gruppen ergeben werden, ausdrucksvolle Schatten, im Hintergrund anzubringen; weiter einen Flussübergang machen, die Pferde durchqueren, die Reiter ertrinken; Verwirrung. Eine schöne Morgenlandschaft feucht und rein.

Eine Folge heroischer Kriegsszenen machen, die Erstürmung einer Stadt, Truppen die die Mauern erklettern etc.

Damit ein Gemälde fürs Auge angenehm sei, vor allem, wenn es sehr viel Figuren hat, dazu müssen diese sehr gut hingesetzt sein, sehr sicher und sehr schlicht. Weiter daran denken, dass zu den ersten Grundsätzen einer schön ausgeführten Modellierung dies gehört, dass man die Schatten





THÉODORE CHASSÉRIAU

BILDNIS DER SCHAUSPIELERIN ALICE D'OZY'S. BLEISTIFTZEICHNUNG (1849)

KNABENBILDNIS. BLEISTIFTZEICHNUNG (1855)



TH. CHASSÉRIAU, ENTWURF FÜR DAS FRESKO „LA PAIX". KOLORIERTE BLEISTIFTZEICHNUNG (CA. 1844)
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS

bestimmt im Ton nimmt, fest, ohne Asphalt und stark, die Lichter frei und rein, wenig Halbschatten, keine Flecken in Ton und Modellierung.

Daran denken, dass ein Bild, das man ausstellt, sich von anderen durch die Originalität seines Anblicks abheben soll (März 1841).

Wenn ich nicht mehr in Rom sein werde, so recht daran denken: das ist nicht zarte und vollendete Schönheit von Leuten, sondern ein ganz besonderer Typus, breit, schön, wie die ganze Existenz dieses Volkes — was von den Malern in kleinlicher Weise dargestellt worden ist. Die vollkommenste Idee ist die, welche die Trajanssäule als Kopftyp giebt. Bei den Frauen grösstes Leben im Gesicht, dabei Adel und Ausdruck; das nicht verfehlen.

Die Landschaft ist gross, erhaben und ergreifend, vor allem im Winter, wenn die Bäume schlichter sind, weniger von Laub beladen, und man die Äste sieht, was mir für antike Sujets dienen könnte; das ist stets keusch und nachdenklich, wie alles, was ich in Rom gesehen habe, wo alles derart von einer starken und stillen Melancholie ist. Nicht vergessen, wie stets vollkommen an ihrem Platze die Büffel in allen Landschaften Roms sind; die Färbung ist stets jungfräulich und blendend rein.

Merken: die wirklich schöne Malerei ist die ganz einfache, die, welche mit der geringsten Mühe und Ermüdung gemacht ist; immer mit Bedacht anfangen, das ist offenbar das kürzeste Verfahren; eine gesunde Malerei mit wenig Farbe, die Nuancen oben aufgesetzt, so ist es gut.

Seine Malerei in die Sonne stellen, wenn man sie angelegt hat, und sie an mehreren verschiedenen Tagen ausmalen.

Zuerst impastieren und dann ganz leicht darübergehen.

Alles Dürftige vermeiden, alles was kleinlich macht.

Endlich, geduldig sein und achtsam; die alten



TH. CHASSÉRIAU, FRAGMENT AUS DEM FRESKO „LA PAIX“ (1844—1848). GRUPPE DER JUNGEN MÜTTER
LOUVRE, AUS DEM EHEMALIGEN PALAIS D'ORSAY



TH. CHASSÉRIAU, TEPIDARIUM ROMANUM (1853)
LOUVRE

Meister müssen es gewesen sein, und nur so kann man sich vollkommene Leistungen erklären; immer so malen, dass es stehen bleiben kann, damit wird viel Zeit und Talent erspart; viel ansehen, sich daran gewöhnen, eine ganze Sache sich an einem einzigen Zug ins Gedächtnis zu rufen, an einer einfachen Linie. Für die schlichte und ernste Erscheinung sich stets Poussin zum Vorbild nehmen. Wenig Lichter anbringen, und Schwarz nirgends; eine schwarze Malerei ist von vornherein schon verdorben.

Immer kräftig und dick malen, nicht dem Stofflichen verfallen, aber doch alles packend machen.

Dies eine nie vergessen: in den Sinnen Wahrhaftigkeit, Liebe zum Detail, distinguierte Ausführung. Möglichst wenig Trübsinn bringen, vielmehr Glut; alles vermeiden, was es im Detail Schroffes und Schweres giebt, nicht zwar bei den Figuren, aber beim Hintergrund und bei den Nebensachen. An diese Wahrheit denken: man muss die alten Meister und die Antike mittels der Natur ansehen, sonst wird es nichts als eine verbrauchte Erinnerung, so aber, im Gegenteil, lebendiges Erinnern, was man in der Seele hat, das muss man in sichtbarer, wahrer und feiner Weise wiedergeben, denn Natur allein hat diese Frische und dies Eindringliche.

Um Mühe zu sparen, seine Malerei auf starker und gesunder Grundlage aufbauen, und allmählich erst Feinheit der Ausführung hineinbringen.

Nichts gelb machen, wahr sein im Helldunkel; daran denken, dass die lebhafte Lokalfarbe allen anderen vorzuziehen ist, dass sie am ersten erreichbar ist und am geeignetsten, Schönheit hervorzubringen.

Nie vergessen, dass alle Historienmalerei von vornherein Gründlichkeit und Einfachheit im Ton haben muss, ebenso auch eine schöne und leichte Anordnung der Linien, fürs Auge reizvoll selbst bei einem schrecklichen Traum; das Vergnügen, das man an einem Bild hat, kommt stets in erster Linie daher, dass sein Anblick nie ermüdet, dass es sich sozusagen durchschauen lässt. Wenn man in einem Nachtstück prächtig und stark funkelnde Töne anbringen will, so muss man sie, falls sie hell



TH. CHASSÉRIAU, APOLLO UND DAPHNE (1845)
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS



TH. CHASSÉRIAU, VENUS ANADYOMENE

Rubens, Veronese, an die denken, so etwas überrascht, Fülle und Klarheit der Töne.

Für die Gerichtshalle:

Die Geschichte eines Verbrechens.

Der Verbrecher nach der That, schon von Gewissensbissen ergriffen; ein Körper im Blute daliegend; er schaut hin, stumpfsinnig, dann von dem Phantom verfolgt, von dem Schatten, der ihn niemals mehr verlässt, und der ihm selbst vor die Richter nachfolgt; imposante Gestalten geben, die ihn anschauen; ungeheures Gedränge wie ein Meeresgrund; er, der gefragt wird und sich verwirrt, der Schatten, der zu ihm spricht und ihn starr macht.

Dann das Alleinsein im Gefängnis mit dem Schatten, der sich vervielfältigt in immer gleicher Wiederholung; in die Malerei die furchtbaren Gestalten Shakespeares einführen, eine grosse Wendung.

Dann der Urteilsspruch, die Familie des Verbrechers in Thränen und einzelne Frauen vor Verzweiflung umgesunken; dann die öffentliche Schaustellung.

Dann eine Gruppe in Trauer an der Ecke eines Platzes, die Menge voll Abscheu sich wegwendend; es ist die Familie des Verbrechers, von der man sich fortmacht und die verflucht ist.

Dann ein grosser Platz; das Gesetz darstellen, das Keuschheit, Kindheit und Alter gegen Mord und Diebstahl schützt.

Den verurteilten Mörder darstellen, wie er sich flüchtet, verfolgt von dem Schatten, dessen den er getötet hat, der ihm seine Wunden vorzeigt.

In einer Zelle den gefangenen Mörder darstellen, der sein Gesicht verbirgt, das Gespenst des von ihm Getöteten richtet sich vor ihm auf.

Ein Weib von mildem zärtlichem Ausdruck. Sie plaudert in einen Sessel lehnend; ganz in weissem Musselin, mit einer Tüllschärpe, die lässig über die rechte Schulter fällt; die Haut körnig, stumpfglänzend, die Schatten sanft und geheimnisvoll, nicht die Natur, sondern die Poesie der Natur.

Das Obergewand weiss und zart, der Teint frisch und reich, geringeltes Haar, das Unterkleid blau mit Chinagold gescheckt, reich und seltsam.

sind, nur in sehr kleinen Partien verwenden und mit Geschick, wie bei einem Blumenstrauss, anordnen, besonders nach der Mitte zu.

Will man etwas Starkes malen, so versuche man es als Geste und es ist gethan. Hat man ein geheimnisvolles Thema, dann bis zum Schluss gehen; hat man ein zartes Thema, bis zum Schluss gehen, nicht ablassen, bis das was man will, klar und restlos herausgekommen ist, und es immer von neuem versuchen, wie mit dem Aufputz so mit der Landschaft, dem Charakter, der Farbe; erfinden, immerfort erfinden, sich erhitzen und beim Zufall suchen gehen, der manchmal Macht besitzt; und dann, verstehen Halt zu machen dort, wo die Sache herausgekommen ist, stark und süss in Erscheinung getreten ist, in wunderbarem und angemessenem Ton, reich und zart, düster oder finster. Die Körper heraustreten lassen und sie die Intimität atmen lassen, das Licht, das Fluidum der Natur, alles versuchen, um es zu wissen.

Entschiedene Dinge, Mut, und seine ganze Seele dran geben. Auf sich hören, wenn man arbeitet, an alles denken und es unternehmen, was ich in Rom gesehen habe; viel Ordnung in mein Leben bringen, die Unruhe austreiben; nichts malen als soll; bei meinen Porträts dahin gelangen: in der Schlichtheit starke und lautere Wirkungen suchen, äusserst natürlich sein und immer ganz erhaben, in den Köpfen beim Abmalen die ewige Schönheit sehen und den glücklichen Augenblick wählen —



TH. CHASSÉRIAU, DIE TOILETTE DER ESTHER (1841)
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS

Dinge, die mir an die Seele rühren; niemals vergessen, dass ernste und einfache Wirkung das Wesen einer grossen Malerei ist; wenig Töne, aber Kraft und Pracht der Harmonie, das ist alles; des weitern stets veränderte und bestimmte Typen haben, nach der Natur studieren, vor allem wenn es grosse Dinge, lebhafte und kraftvolle Zeichnungen geben dahingehen wie ein Pfeil ohne einen einzigen Moment zu schwanken (März 1841).

Nie etwas Fades und nie etwas Plumpes; auf mich hören und stets mir allein glauben; was ich an mir erprobt ist immer Wahrheit, ist das Ergebnis von Erfahrungen, die ich erlitten habe; man



TH. CHASSÉRIAU, SUSANNE IM BADE (1839)
LOUVRE

fliessen hell und funkelnd über seinen lilienweissen Rücken, ein Leib, der dem Wasser entsteigt; zu Füssen dieser beiden Gestalten eine bewegte kleine Flut darstellen, grün beim einen, blau beim andern; ein Modell dafür nehmen, es in der Natur sehen, um daraus den entzückenden Effekt abzunehmen, den dies Motiv geben soll.

Daran denken: eine originelle Begabung ist sie schon bei einem vorhanden, ist immer da, ohne dass man nötig hätte sie zu suchen; auch das Streben nach dem Wahren so weit als möglich treiben, natürlich sein, niemals also nervös; häufig an die grossen Meister denken und eingedenk sein, dass auch die weniger starken, die aus Verfallszeiten, vorzügliche Ratgeber sind und immer Maler. Bei meinen Gemälden mich ausschliesslich mit dem Gesamteindruck als Ton abgeben und sie in der Farbgebung von neuem malen, und in den Lasuren oder sie in lebhaften Druckern malen, um die stets notwendige Blüte der Wahrheit frisch zu erhalten. Niemals trocken oder deutsch sein, sondern richtig Italienisch oder Französisch, das heisst voll Reiz und Vernunft. Aufpassen, um die Töne der Stoffe herauszubekommen, ob sich unter dem tatsächlichen Ton nicht noch ein anderer daranter befindet, mit diesem beginnen um zur Transparenz zu kommen. Dass die Form eher über der Idee sei, als die Idee über der Form. Immer die Idee der Schönheit festhalten, bei den anderen aber nur das suchen, was die Natur, die man hat, vervollständigt, statt von ihr abzubringen.

Betrachtungen für immer: der grosse Charakter kann niemals wirklich zustande kommen ohne wirkliche Anregung der Natur, derart, dass er, trotz origineller persönlicher und selbst tiefer Seiten, nur dann zu einer Schönheit in der Kunst gelangt, wenn er mit schlichtester und reinster Wahrheit

kennt nichts als seine Leiden, man kann nicht wissen ob andere sie auch gehabt haben, und man muss nur sich vertrauen.

Die Natur studieren — nie daran vergessen! Jeden Kopf, den man aus irgendeinem Grunde geliebt und schön gefunden hat, wird, wiedergegeben wie man ihn empfindet, etwas Originelles.

Ein Mädchen in einer Kirche, einsam betend in der Nähe der Wand, nichts bei ihr als ihr Schlagschatten; in die Bildecke gesetzt (Genua 1840).

Das Haar reich und über die Arme rollend, — blond, obschon die Haare unten benetzt sind, und sich um den Körper schlingen. Die Wasserperlen



TH. CHASSÉRIAU, FRAGMENT AUS DEM FRESKO: „L'ORDRE POUR VOYANT AUX FRAIS DE LA GUERRE" (1844—1848). GRUPPE DER WAFFENSCHMIEDE
LOUVRE. AUS DEM EHEMALIGEN PALAIS D'ORSAY. (MAGAZINIERT)

vereint ist. Diese Verbindung von Naivität und Grösse ist das wahrhaft Erhabene der Kunst; Packendes aber doch Wahres schaffen. Der Unterschied der grossen und der zweitklassigen Maler besteht darin, dass die ersten wahr sind, die letzten häufig unmöglich und deshalb manieristisch.

In drei Etappen malen; und, ohne die Werke um den schlichten und würdigen Anblick zu bringen, die Lebendigkeit und das Unerwartete der Natur mit hineinbringen; nachdenken, die Dinge reifen lassen und dabei mich doch auf meinen ersten Instinkt verlassen. Nichts Unmögliches malen, im Wirklichen die Poesie finden. Sich nicht quälen, suchen nach dem was schön ist und es ausführen; wenn solches in der Natur schön ist, so wird es schön auch in der Malerei sein. Meine Malerei viel mehr fertig machen, sie gewissenhafter nachsehen, erst nahe der Zufriedenheit davon lassen.

Man muss die Kenntnis der Antike und des Schönsten, was nur je entsteht in unsere heutigen Dinge hineinbringen; damit ist man neu und so stark als man es in diesen Zeiten sein kann; Schönheit ist gut sehen, — und etwas Erfundenes, so gross es auch sei, ist einer mittelmässigen abgemalten Sache unterlegen; die Idee in der Kunst besteht in der Ausführung, in der intelligenten Wiedergabe des Seienden.

Immer daran denken, arbeiten, dem nachgehen ohne je abzuweichen, nie zweifeln und über nichts sich beunruhigen, was mich etwa von der rechten hier niedergeschriebenen Idee abbringen könnte (April 1842).

Der Genius des Schlummers ruhig und gut. Der Mond, hinten, spricht inmitten der Nacht mit ihm. Dazu braucht es eine feste nächtliche Farbe und eine Reichhaltigkeit, wie es sie in dem schönen Klima giebt. Seitlich in den beiden grösseren Flächen, Grösse, Ruhe, zwei Landschaften ohne Figuren, die Einsamkeit der Natur, die Nacht, Tiere die auf und nieder gehen, und die Blumen, die sich öffnen. Weiter unten die Nachtzeiten, die den Menschen in ihrem Schlummer alle Mohnkörner geben. Deren sechs, alle schön, lässig und gegen

einen sehr tiefen Himmel gesetzt, der mit Sternen besät sich in die Weite dehnen muss; neun, zehn, elf, vielleicht sieben Gestalten.

Meine drei Abteilungen lebhaft im Ton, damit allein die obere Partie melancholisch im Ton wird (Tivoli um Mitternacht; August 1840).



TH. CHASSÉRIAU, ZWEI FRAUEN MIT KIND. ZEICHNUNG
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS

NOTIZEN ZU CHASSÉRIAUS FRESKEN

VON

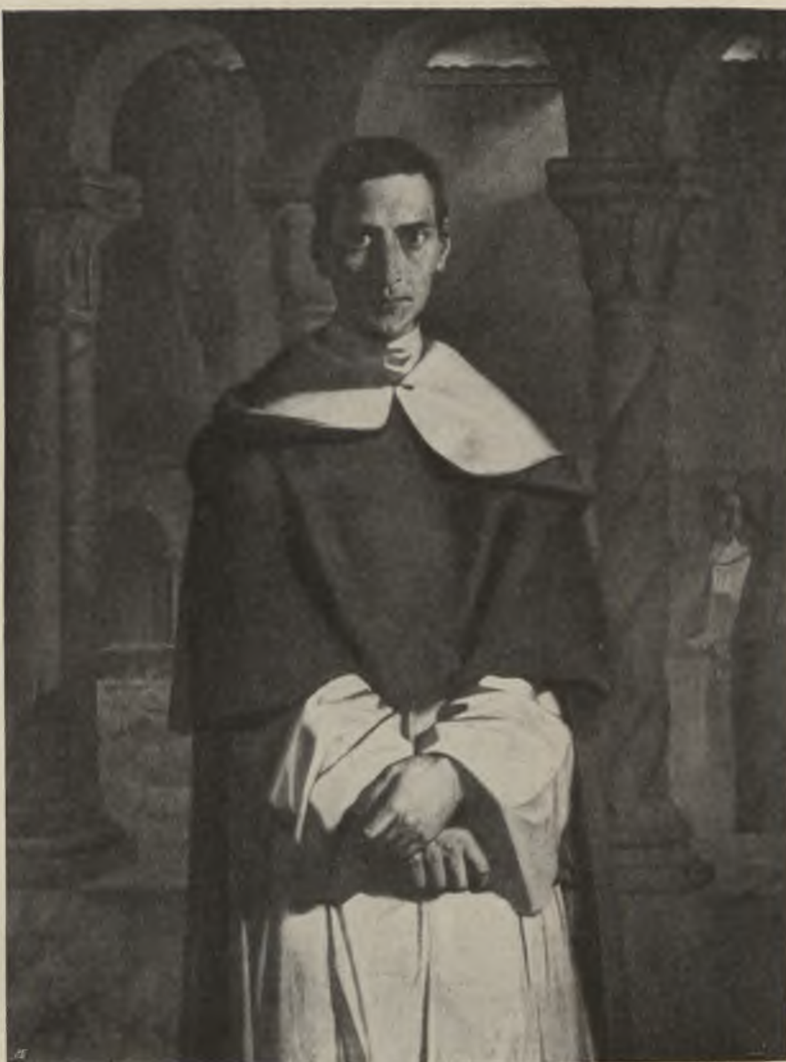
EMIL WALDMANN

Die Fragmente von Wandmalereien Théodore Chassériaus, die in diesem Heft abgebildet sind, haben eine eigenartige Geschichte. Wir geben in Folgendem das Resumé nach dem Werke von Marius Vachon „Le Palais du Conseil d'Etat et la Cour des Comptes" (Paris 1871 bei Quantin).

Mr. Duchâtel, Minister des Innern in der ersten Hälfte der vierziger Jahre, hatte als künstlerischen Beirat einen Mr. Vitet. Dieser wollte gern Mitglied der Académie Française werden und ging Stimmen sammeln. Der Historiker Alexis de Tocqueville, seit 1841 Mitglied der Akademie (sein Hauptwerk 1851: „La démocratie en Amérique"), war mit Chassériau befreundet, im Jahre 1844 hat Chassériau ein schönes Bleistiftporträt von ihm gezeichnet. Der benutzte die Gelegenheit von Vitets Akademiekandidatur zugunsten seines Freundes und gab Vitet seine Stimme nur unter der Bedingung, dass er Chassériau unverzüglich einen staatlichen Auftrag für eine grosse Monumentalmalerei verschaffe. Vitet hielt Wort und Chassériau wurde damit beauftragt, einen Teil des Haupttreppenhauses in der Cour des Comptes, im Palais d'Orsay, mit Fresken zu schmücken. Er begann im Jahre 1844, malte im ersten Stock gegenüber der Treppenmündung die Allegorie „L'Ordre et la Force", an der benachbarten Wand das grosse Gemälde „L'Ordre pourvoyant aux Frais de la Guerre" und an der Wand gegenüber „La Paix". Dann im Erdgeschoss die Grisaillen „Le Silence" und „L'Etude et la Mé-

ditation". Ferner noch „Le commerce rapprochant les Peubles" und noch einige dekorative Panneaus, wie die „Océanide". Im Jahre 1848 wurde das Werk enthüllt, Chassériau erhielt 30000 Frank dafür.

Während der Herrschaft der Kommune 1870 bis 1871 ward das Palais d'Orsay, das an der Seine lag, da, wo heute der Bahnhof steht, zerstört, die Ruinen standen dann noch mehr als ein Vierteljahrhundert öde und leer herum. Die Fresken, wie durch ein Wunder dem Verbrennen entgangen, verfielen langsam infolge der Unachtsamkeit des Staates. Als im Jahre 1897 die Ruinen dann abgebrochen werden sollten, bildete sich ein Komitee von Kunstfreunden unter dem Vorsitz von Ary Renan, das im wesentlichen aus den Herren Arthur Chassériau (dem Neffen und Pflegesohn des Malers), Roger Marx, Leonce Bénedite, Raymond Koechlin, H. Marcel, G. Dreyfus, Arsène Alexandre u. a. bestand. Nachdem die Compagnie d'Orléans, der nach längerem Prozessieren die Fresken als Eigentum zugesprochen wurden, diese dem obengenannten Komitee als Geschenk überwiesen hatte, blieben noch genau acht Tage, um sie von den Wänden loszulösen. Man arbeitete fieberhaft, löste die Gemälde in Stücken von 60 bis 80 Quadratzentimetern Umfang vorsichtig von den Mauern los und rettete auf diese Weise etwa 60 Quadratmeter bemalter Fläche. Manche bereits ganz oder halb zerstörte Partien wurden aufgegeben, aber auch mehrere intakte Stücke mussten aus Zeitmangel an Ort und Stelle belassen und dem Untergange preisgegeben werden. Was gerettet war, wurde in Kisten verpackt und in den Magazinen des Louvre-Museums aufbewahrt. Das Fragment aus dem Fresko „La Paix" mit den jungen Müttern und den Landleuten, sowie die „Océanide", wurden vor einigen Jahren auf Leinwand übertragen und sind jetzt im Louvre ausgestellt, an der Treppe zum zweiten Stock, da, wo man hinaufgeht zu den Sälen der Sammlung Thomy-Thierry. Es besteht Hoffnung, dass auch die anderen Fragmente in nicht allzuferner Zeit im Louvre der Öffentlichkeit zugänglich gemacht werden.



TH. CHASSÉRIAU, ABBÉ LACORDAIRE (CA. 1834)
LOUVRE

Die Komposition des „Paix" ist ungefähr ersichtlich aus der vorbereitenden Zeichnung, die Baron A. Chassériau besitzt (Abbildung S. 598). Zwar hat Chassériau noch viel geändert und sich immer mehr und immer glücklicher von seinem Vorbilde, von Ingres „Apotheose Homers", entfernt. Aber die formale Gesamtidee ist geblieben, in der Mitte die Figur des Friedens mit dem Lorbeerzweig, welche Künste und Wissenschaften, Familienleben und Landbau schützt. — Es war



TH. CHASSÉRIAU, SPANISCHE TÄNZERIN
AUS „DIE SAMMLUNG CHÉRAMY" VON J. MEIER-GRAEFE UND E. KLOSSOWSKY IM VERLAGE VON R. PIPER & CO., MÜNCHEN

seine glücklichste Zeit, als er dies Fresko machte. Er hatte seine Selbständigkeit gegenüber Ingres gefunden, er hatte seine ihm eigene Farbe und seine malerische Atmosphäre entdeckt. Sicher infolge seiner Bekanntschaft mit den Werken Delacroix' und seines eigenen langjährigen Aufenthaltes in Algier; aber er war doch dem Einfluss Delacroix', der sich in seinem späteren Tafelbildern immer stärker geltend machen sollte, noch nicht ganz verfallen. Sein Licht ist blond, sanft und golden, seine Luft umspielt die Gestalten mit einem weichen Sfumato, ganz zart, ganz diskret, sowie an den wenigen intakten Stellen die Luft auf Raffaels vatikanischen Fresken, etwa dem Parnass und der juristischen Allegorie. Und seine Farben sind bei heller Gesamtstimmung doch ziemlich tief, die Harmonie bewegt sich von rosaroten Tönen bis zu warmbrauner Fleischfarbe sowie von mattblauen Tönen ausgehend hinüber nach einem tiefen Smaragdgrün in der schönen stehenden Frau.

Das gegenüberliegende Fresko „L'Ordre pourvoyant aux Frais de la Guerre" war dunkler in der Gesamtstimmung, dunkle Männerkörper, Rauch und Feuer. Als Zentralfigur war hier ein greiser männlicher Genius dargestellt, der Arbeitern den Lohn austeilt; daneben steht Bellona, die Kriegsgöttin. Links besteigen junge Leute ihre Pferde, man sieht Fahnen, es ist ein Aufbruch zum Kampf. Rechts endlich sah man das von uns abgebildete Fragment, Waffen schmiedende Zyklopen.

Wenn man einmal alle die erhaltenen und einstweilen noch in den Kisten des Louvre verborgenen Fragmente ausgestellt haben wird, dann wird man sich eine bessere Vorstellung von der Kunst des grössten Freskomalers, den Frankreich im neunzehnten Jahrhundert gehabt hat, machen können, als es heute möglich ist. Die Zusammenhänge zwischen Chassériau und Puvis de Chavannes werden überall klar werden, aber der Vergleich wird nicht zugunsten des letztern ausfallen.

Über den anderen Monumentalmalereien Chassériaus hat ein ähnlicher Unstern gewaltet, wie über diesen Fresken. Intakt ist heute nur die späte Kreuzabnahme in der Chorwölbung von St. Philippe du Roule (1855). Die beiden Bilder in St. Roch aus dem Jahre 1854, Franz Xaver den Indern das Evangelium predigend und die Taufe des Äthiopiers, sind sehr ruiniert und wegen der Dunkelheit kaum zu sehen, und die Fresken der Maria Egyptiaca, die er im Auftrag der Stadt Paris für die Kapelle der Heiligen im Jahre 1843 in St. Merry malte, sind durch die verderbliche Wirkung der Salpetersteine in der Mauer fast vollständig zugrunde gegangen.

Die Erlaubnis, in diesem Hefte eine Anzahl von Werken Théodore Chassériaus abbilden zu dürfen, verdanken wir der Freundlichkeit des Herrn Baron Arthur Chassériau in Paris, der eine grosse Sammlung von Bildern und Zeichnungen seines Oheims zusammengebracht hat.



TH. CHASSÉRIAU, SELBSTBILDNIS (1838)
SLG. BARON ARTHUR CHASSÉRIAU, PARIS



ALFRED RETHEL, STUDIEN EINES SARAZENEN. ZEICHNUNG

BRIEFE UND AKTEN

ZUR GESCHICHTE DER AACHENER FRESKEN ALFRED RETHELS

MITGETEILT VON JOSEF PONTEN

Diese Urkunden stellen das freud- und leidvolle Stück Künstler- und Kunstgeschichte in einem knappen Querschnitte dar vom hoffnungsvollen Anfange, da der Gedanke an die Fresken im Kopf eines einzelnen Aachener Bürgers auftauchte, bis zum traurigen, tragischen Ende. Es weht ein eigener Reiz um die Urkundenforschung, der Reiz, nach vielen Jahren bei den verflossenen Ereignissen wieder „dabei zu sein". Dabei zu sein sozusagen als ein unsichtbarer, besonders unterrichteter und vom Ausgange erleuchteter Zuschauer, während die Spieler der Zeitdramen in der Dunkelheit der Hoffnungen und Leidenschaften tappen. Man nimmt gerne alle höflichen Umständlichkeiten, die das Leben der gebildeten und vergesellschafteten Menschen mit sich bringt, in der Urkundenprüfung, -darstellung und -lesung mit in Kauf.

Es ist unmöglich, in Zwischenbemerkungen und Fussnoten den wirklichen Verlauf der langen verwickelten Geschichte kurz, klar und lückenlos zu zeichnen. Ich muss verweisen auf meine Bücher: „Alfred Rethel", Klassiker der Kunst, Bd. 17, Stuttgart, in der Deutschen Verlagsanstalt, und „Briefe

Alfred Rethels", Berlin bei Bruno Cassirer. Im ersten Buche ist das gewaltige Freskenwerk vollständig abgebildet und seine an Kampf und Leidenschaft reiche Geschichte eingehend geschildert, im zweiten finden sich viele Briefe Rethels, die er während der Malarbeit schrieb. Ergreifend spricht aus ihnen des zarten Menschen Leid, des starken Künstlers Wonne. Dieser Urkundenquerschnitt hier ist mehr durch die äussere Freskengeschichte, als durch des Malers Herz gelegt. Man beachte aber die Jahreszahlen und empfinde, was die kalten Zahlen von Ungeduld und Form des Wartens erzählen. 1840 erhielt Rethel den Auftrag, 1847 erst konnte er mit der Arbeit beginnen, 1852 musste er vorzeitig den Pinsel aus der Hand legen. Und was wird eine feurige Künstlerseele, umhergezerrt zwischen Krone, Stadtverwaltung und Stadtverordneten, zwischen „Baucomités" und Sachverständigen, gelitten haben! Man lese solange man will und soviel das Mitgefühl aufbringen kann, zwischen den Briefen! Ich meine, nähere Erläuterungen hier nicht geben zu müssen. Etwas Unheimliches webt um die Urschriften und ich fasse das starke, rot und violette Aktenbündel im Aachener Rathause stets mit einem stillen Schauder an. Eines grossen Künstlers Geist ist, indem das Bündel wuchs, in Wahnsinn verfallen. Es klebt Blut dran.

❋

(Urschrift.)

Der Aachener Ortsvertreter des Kunstvereins für Rheinland u. Westfalen an den Aachener Oberbürgermeister.

Aachen den 7. Januar 1839.

Sr. Hochwohlgeboren
dem Herrn Oberbürgermeister Emundts
Ritter des rothen Adlerordens 3. Klasse
dahier.

Schon seit längerer Zeit habe ich mich mit dem Gedanken herumgetragen, die herrlichen Räume unseres grossen Rathhaussaales, auf eine würdige Weise, durch Fresco-Bilder, aus dem Leben Karls des Grossen, und der so reichen Geschichte der alten Kaiserstadt, geschmückt zu sehen —! Der Ausführung eines so grossartigen Unternehmens, würden sich jedoch unübersteigbare Schwierigkeiten entgegengestellt haben, wenn mir, meine Stellung als Mitglied des Ausschusses des Düsseldorfer Kunst-Vereins, nicht einen vermittelnden Ausweg in die Hand böthe —. Die Statuten dieses Vereins, setzen nemlich fest, dass, ein Viertel der Einnahmen zu öffentlichen Kunstzwecken verwandt werden sollen, und dieser gemeinnützigen Bestimmung, hat bereits schon mancher Altarschmuck, und manches schöne Kirchenbild, seine Entstehung zu verdanken —. Auch mir ist es bereits möglich gewesen, für die hiesige St. Pauls-Kirche ein grosses Altarbild „die Verherrlichung Marias", in Bestellung geben zu können, da der würdige Oberpfarrer, Herr Wissdorp, sich zu dem statutenmässig festgesetzten Beitrag, von circa 1/4tel des Werthes des Bildes, der sich im Ganzen auf circa 16 bis 1800 Thaler belaufen wird, verbindlich gemacht hat. Der Director der Academie, Herr W. Schadow, hat auf meinen besondern Wunsch, die Güte gehabt, diesen Auftrag selbst zu übernehmen, und mit aller Zuversicht, dürfen wir von des Meisters Hand, ein Werk erwarten, was der Stadt und Kirche zur höchsten Zierde gereichen wird —!

Was nun die Verwirklichung des Eingang's erwähnten bedeutenden Unternehmen's betrifft, so habe ich darüber, zu verschiedenen Zeiten, mit dem Herrn Director Schadow und den übrigen Mitgliedern des Verwaltungs-Rathes mündliche Unterredungen gehabt, und diese Herren sind von der Wichtigkeit und Grossartigkeit eines solchen Vorwurf's so ergriffen worden, dass sie es als eine angenehme Pflicht beschauen, ihn nach allen Kräften zu fördern und zu unterstützen —. Man hat mir sogar Versprechungen gemacht, nach welchen wir, von Seiten des Kunst-Vereins auf einen Zuschuss von 10 bis 12 Tausend Thalern rechnen dürfen, wenn die Sache zur Ausführung kömmt —. Auch sind die ersten Künstler der Academie bereit, diesem Unternehmen ihre volle Thätigkeit zu widtmen, und es handelt sich jezt nur darum, durch Ew. Hochwohlgeboren Vermittlung zu erfahren, „ob die Stadt „geneigt ist, auf meinen Antrag einzugehen und den „statutenmässigen Zuschuss, der sich nach ungefehre„nem Ueberschlag, auf 3 u. 4000 Thalern belaufen „dürfte, zu bewilligen —?" Derselbe wird um so leichter zu ermitteln seyn da die Ausführung des Werkes, wohl 6 bis 8 Jahre währen, und deshalb ein jährlicher Zuschuss von circa 500 Thalern, wahrscheinlich als genügend erscheinen wird, um unsrer Stadt eine Zierde zu verschaffen, worauf ganz Deutschland, ja die ganze gebildete Welt mit Freude und Bewunderung herabsehen wird —.

Ew. Hochwohlgeboren wollen deshalb die Güte haben, das Geeignete zu veranlassen, und wird es mich sehr freuen, wenn ich dadurch in den Stand gesetzt werde, mich mit dem Verwaltungsrath des Kunst-Vereins in Unterhandlungen einzulassen, die uns zum schönen Ziele führen. — Sollten Ew. Hochwohlgeboren vielleicht vorher noch einige nähere Erläuterungen und

Aufklärungen zu haben wünschen, so bin ich dazu, mündlich und schriftlich, sehr gerne bereit —.

Mit besonderer Hochachtung

Ew. Hochwohlgeboren ergebener Diener
Gustav Schwenger.

❋

(Entwurf.)

Antwort des Oberbürgermeisters.

Aachen, d. 9 Febr. 1839.

Herrn Gustav Schwenger Wohlgeboren dahier.

Die mir von Euer p. in dem gefälligen Schreiben vom 7ten v. Monats gewordenen Mittheilungen, die Absicht des Kunstvereins in Düsseldorff, den Krönungs-Saal des hiesigen Rathhauses mit Frescobildern aus der Geschichte der alten Kaiserstadt ausschmücken zu lassen, an tag legend, haben bei dem von dem Stadtrathe zur Begutachtung dieses Gegenstandes gewählten Ausschusse ein recht lebhaftes Interesse erregt, und theile ich nachfolgend die Ansichten mit, welche zur Vorbereitung einer das grossartige Unternehmen sichernden Uebereinkunft von den Mitgliedern des Ausschusses, in einer des Endes stattgefundenen Conferenz ausgesprochen worden sind.

Wenn, wie nicht zu bezweifeln steht, die Absicht des Kunstvereins dahin geht, die in redestehende wichtige Arbeit Künstlern ersten Ranges, nämlich einem Hübener, Lessing, Mügge, Plüdemann und andern anzuvertrauen, so wird den besonderen mit genannten Künstlern abzuschliessenden Contracten wohl auch ein Vertrag zwischen der Stadt und dem Vereine vorausgehen oder nachfolgen müssen, worin der Verpflichtungen des Vereins, sowie der Verbindlichkeiten der Künstler ausführliche Erwähnung geschieht und bestimmt wird, in welcher Zeitfrist die Ausmalung des Saales vollendet seyn solle . . . .*

Der Oberbürgermeister Emundts.

❋

(Abschrift.)

(Einladung zum Wettbewerb.)

Düsseldorf 27 Decebr. 1839.

Der Verwaltungsrath des Kunst-Vereins beabsichtigt in Verbindung mit der Stadt Aachen, den historisch interessanten grossen Rathhaussaal in letztgenannter Stadt, neu al fresco ausmalen zu lassen und ist beschlossen worden, dazu Ew. Wohlgeboren künstlerische Mitwirkung in Anspruch zu nehmen — der Gegenstand der Fresken, sollen die bedeutenden Momente aus dem Leben Kaiser Karl des Grossen, in historischer und symbolischer Auffassung bilden, mit möglichster Beziehung sowohl auf ihre allgemeine geschichtliche Bedeutung, als auch auf die Stadt Aachen, als dessen Lieblingsaufenthalt —!

*Über die räumlichen Verhältnisse des Saales werden Ew. Wohlgeboren aus der beigefügten Zeichnung, eine klare Vorstellung gewinnen —. Vor der Hand sollen nur die 4 Felder der langen Wand (B) und die beiden kurzen Wände (A u. C) ausgemalt werden; jedoch ist bei dem Plane gleichzeitig auch auf die Ausführung des, über den Fenstern der Wand befindlichen grossen Raumes D (siehe die Zeichnung) eventuelle Rücksicht zu nehmen —.**

Sofern Ew. Wohlgeboren gesonnen seyn sollten, an der Realisierung dieses Unternehmens mitzuwirken, ersuche ich Sie, sobald als möglich, einen detaillirten Plan zu dessen Ausführung, mir vorzulegen, wobei Sie sowohl über die Grösse der einzelnen Bilder, als die Ausfüllung der Ränder — etwa durch mehrere kleinere auf den Gegenstand bezügliche Darstellungen — und die auszuwählenden geschichtlichen Momente etc. — alles mit Rücksicht, auf die gegebenen Orts- und Raumverhältnisse — sich ausführlich äussern zu wollen —.

Der Verwaltungs-Rath behält sich demnächst vor, die von mehreren hierzu aufgeforderten Künstlern, eingehenden Vorschläge, zu vergleichen und sodann den, welcher am Geeignetsten scheint, zur Ausführung bringen zu lassen—.

Mit Hochachtung ergeben

der Sekretär des Kunst-Vereins für Rheinland und Westphalen (gez.) Kühlwetter.

An die Historienmaler
Herr H. Mücke
„ Plüddemann
„ Stilke
„ Haach
„ Alfred Rethel
in Düsseldorf u. Frankfurt a/M.

Der Oberbürgermeister von Aachen.

❋

(Entwurf.)

Aachen den 25ten Novembr 1840.

An den Geschäftsführer des Kunstvereins für die Rheinlande und Westphalen, Herrn G. Schwenger, Wohlgeboren. Hier.

Die mir von Ew. p. vor meiner Abreise nach Berlin zugestellten Zeichnungen des Malers Alf. Rethel zu den in dem Krönungs-Saale des hiesigen Rathauses

* Hübner, Mücke, Plüddemann.

* Die Zeichnung ist der im Aachener Rathause aufbewahrten Abschrift des Einladungsschreibens nicht beigegeben. Man ziehe aber die Grundrissskizze des Krönungssaales auf Seite XXVII meines Buches „Alfred Rethel“ heran, auf der auch die hier erwähnte Planzeichnung wieder hergestellt ist.

auszuführenden Fresco-Bildern hatte ich das Glück Sr. Majestät dem Könige in einer mir allergnädigst bewilligten besondern Audienz zur Ansicht vorzulegen, und es gereicht mir zur Freude Ew. p. sowohl als dem braven Künstler, dem wir diese viel versprechenden Arbeiten verdanken, die Versicherung ertheilen zu können, dass dieselben von dem hohen Gönner und Beförderer der Kunst sehr beifällig aufgenommen und mit ungetheiltem Interesse, auf das genaueste geprüft und belobt worden sind.*

Als ein Beweis dieser umsichtigen Prüfung mag ich es Ew. p. nicht vorenthalten, dass Sr. Majestät der König diejenige Zeichnung, welche die Krönung Carls des Grossen in der Basilica des h. Petrus durch Pabst Leo darstellt in ihrer Composition in etwas zu einfach gehalten geglaubt haben und diesen wichtigen historischen Moment, welchen der Künstler mehr gemüthlich aufgefasst zu haben scheint wohl durch ein imposanteres Bild dargestellt sehen möchten. Überhaupt gab diese Composition noch zu andern einzelnen Bemerkungen Anlass welche ich der Kürze halber Ihnen mündlich mitzutheilen mir vorbehalte.

Bei allem diesem sprach sich in dem erhabenen Monarchen das lebhafteste Interesse für die baldigste Ausführung der fraglichen Fresco-Bilder aus, wobei Allerhöchstderselbe auch der von dem Künstler für eines der Bilder angegebenen Idee der Rand-Einfassung volle Gerechtigkeit wiederfahren liess, weshalb ich es auch nur wünschen kann, dass nunmehr recht baldigst schliessliche Einleitungen getroffen werden um das allgemein freudig aufgenommene Projekt zur Verwirklichung zu bringen . . . .

Der Oberbürgermeister Emundts.

*

(Sitzungsbericht.)

Verhandelt Aachen am 18ten Februar 1841.

Die unterzeichneten Mitglieder des von dem Stadtrathe gewählten Comite's zur Prüfung der Vorschläge in Bezug auf die Ausschmückung des Krönungs-Saales im Rathhause mit Fresco-Bildern versammelten sich heute um in dieser Angelegenheit ihr Gutachten abzugeben . . .

Die von dem Maler Alf. Rethel eingesandten Zeichnungen zu den Fresco-Bildern verdienen die vollkommenste Anerkennung und versprechen vollendete Kunstwerke welche Kenner und Liebhaber entzücken und für dieselben den sehenswürdigsten Gegenstand unsrer Stadt bilden werden. Nur statt desjenigen Bildes welches das Concilium zu Frankfurt darstellen soll muss ein anderes Bild in mehrfacher Beziehung und besonders im speziellen Interesse welches Aachen dabei hat, nämlich die Einweihung unserer Münsterkirche gewünscht werden . . .

*

(Urschrift.)

Frankfurt a/M d. 10. Februar 1843.

Ew. Wohlgeboren erlaube ich mir, mit einer ergebensten Erkundigung über den damaligen Stand unserer Aachener Rathhaus-Angelegenheit zu belästigen,



ALFRED RETHEL, STUDIE ZU DEN AACHENER FRESKEN. FARBIGE ZEICHNUNG

* Friedrich Wilhelm IV.

von welcher ich seit Ihrer gütigen Mittheilung von 15. November 1842 nichts mehr vernommen habe.

Sobald ich einige Werke, mit welchen ich gegenwärtig beschäftigt bin, vollendet habe, was in wenigen Wochen der Fall sein wird, so tritt für meine Arbeiten ein neuer Abschnitt ein, weshalb es mir, ehe ich ein neues grösseres Werk beginne, sehr erwünscht wäre, zu wissen: ob der Abschluss unserer Verhandlungen in der Kürze zu erwarten ist —, oder wie lange sich derselbe noch ungefähr weiter hinaus verschieben könnte? — Im ersteren Falle würde ich nichts Bedeutendes mehr anfangen dürfen, sondern baldthunlichst mit aller Anstrengung an meine Vorarbeiten gehen müssen, um noch im Laufe dieses Jahres einen Theil der Cartons zu vollenden. — Sollte aber zu den bisherigen 3 Unterhandlungsjahren voraussichtlich noch ein 4tes hinzukommen, so müsste ich allerdings andre Arbeiten beginnen, da der Magistrat meiner Vaterstadt Aachen mir nicht zumuthen kann, inzwischen zu feiern und zu warten, bis alle Zweifel und Bedenklichkeiten gehoben sein werden. — Durch eine gefällige erläuternde Benachrichtigung hierüber würde Ew. Wohlgeboren mich zu ergebensten Dank verbinden.

Mit vollkommenster Hochachtung beharre

Ew. Wohlgeboren ergebenster

gez. Alf. Rethel.

☆

(Urschrift.)

Rethels Freund Karl Springsfeld im Auftrage Rethels.

Frankfurt a/M, den 24. Octbr 1844.

Euer Wohlgeboren

schätzbarstes Schreiben vom 7ten dieses — betreffend die Ausschmückung des Aachener Krönungssaales durch Freskobilder d. Hn. A. Rethel habe ich wegen einer kleinen Abwesenheit erst gestern zu empfangen, die Ehre gehabt. In Erwiderung desselben beeile ich mich, aus Auftrag und Namen des Herrn Rethel ergebenst darauf anzutragen:

dass anstatt des, das Concil zu Frankfurt darstellenden Gemäldes, die seit längst gutgeheissene Composition „der Bau der Münsterkirche in Aachen" zur Aufführung gebracht werde.

Eine Umänderung des Concils, welche der Herr Rethel früher, als noch von neun Gemälden die Rede war, zwar selbst gewünscht, ist nach dessen neueren Ansichten nicht wohl thunlich, ohne der Composition in ihrer Wesenheit zu schaden. Übrigens hatte dieselbe bekanntlich schon früher Anstand erregt, wesshalb deren gänzliches Verschwinden sich auch aus andern Rücksichten als rathsam empfehlen dürfte. — Der verehrliche Verwaltungs-Rath des Kunstvereins, vom artistischen Standpunkte ausgehend, scheint gleichfalls hiermit schon einverstanden zu sein, da in dem schätzbarsten Schreiben vom 17ten d. M. nicht von einer Umänderung des Concils, sondern von einer andern an dessen Stelle tretenden Composition die Rede ist. Dass der Bau der Münsterkirche sich dazu ganz besonders eignet, wird bei der anerkannten Vortrefflichkeit grade dieser Composition, welche für die Stadt ein hohes allgemeines und namentlich für die jetzt lebende Generation ein näheres spezielles Interesse umfasst, keinem Zweifel unterliegen. Es würden also nunmehr folgende 8 Compositionen des Herrn Rethel zur Ausführung kommen:

1. *Der Sturz der Irmensäule*
2. *Die Schlacht bei Cordova*
3. *Die Taufe Wittekinds*
4. *Der Bau der Münsterkirche zu Aachen*
5. *Die Kaiserkrönung zu Rom*
6. *Abschied des Kaisers und Krönung seines Sohnes*
7. *Die Eroberung Pavias u. Sturz des Desiderius*
8. *Die Auffindung der Leiche Carls des Grossen.*

Da mithin von Seiten des Herrn Rethel dem Abschlusse des Vertrags kein Hinderniss mehr entgegen steht, so erlaube ich mir in dessen Namen um gefälligste Beschleunigung dieses Abschlusses mit dem Bemerken ergebenst zu bitten, dass zu mehrerer Zeit- und Kostenersparniss, so wie zur bessern Conservation der Rethelschen Compositionen, letztere von mir direkt nach Berlin an einer in der nähern Umgebung Sr. Majestät des Königs befindliche Person befördert werden könnten, welche sich, nebst einem andern hochgestellten Königl. Staatsbeamten für die Angelegenheit des Herrn Rethel lebhaft interessirt und derselben auch ferner annehmen wird.

In vollkommenster Hochachtung habe ich die Ehre zu zeichnen

Ew. Wohlgeboren gehorsamster Diener

Carl Springsfeld.

☆

(Urschrift.)

Springsfeld an den Oberbürgermeister.

(1844.)

Hochwohlgeborner Herr Geheimerregierungsrath

Hochzuverehrender Herr Oberbürgermeister!

Euer Hochwohlgeboren geehrtes Schreiben v. 13ten dieses Monats ist mir am 16ten zugekommen, und wenige Tage darauf eine, die Aachenerrathhausangelegenheit betreffende Mittheilung des Verwaltungs-

rathes des Düsseldorffer Kunstvereins vom 17ten dieses Monats. — Nach Inhalt der letztern hätte der Verwaltungsrath die Ausführung der den Bau der Münsterkirche darstellenden Composition des Herrn Rethel gern gesehen, daher auch die Ausführung derselben bey dem verehrlichen Stadtrath seinerseits bevorwortet. — Da jedoch verehrlicher Stadtrath sich hiermit nicht einverstanden erklärt, vielmehr den Wunsch wiederholt ausgedrückt hatte, eine der von Carl dem Grossen in Aachen gehaltenen Versammlungen der Fürsten und hohen Prälaten des Reichs ausgeführt zu sehen, so findet der Düsseldorffer Verwaltungsrath hiergegen nichts zu erinnern, für den Fall, dass der Gegenstand der Neigung des Hr. Rethel nicht widerspricht. Da es wie mir bekannt, das eifrigste Bestreben des Hn. Rethel ist, in jeder Weise den Wünschen der Verehrlichen Obersten Behörden seiner Vaterstadt gemäss zu handeln, so zweifle ich nicht, dass dieselben, zufolge sofort dieserhalb von mir an ihn ergangenen Benachrichtigung bald thunlichst eine neue, die Reichsversammlung darstellende Composition einliefern wird, wobey er sich wohl speziell nach den Momenten, welche in dem dem verehrlichen Schreiben Eurer Hochwohlgeboren vom 9ten September beigefügten Promeroria enthalten sind, richten dürfte. Hiernach glaube ich nun mehr auch diesen Gegenstand als beseitigt ansehen zu können, und es würde wohl zur Förderung der Sache wesentlich beitragen, wenn die Contracte schon jetzt so weit vorbereitet würden, dass die Vollziehung alsbald nach Eingang der letzten Rethelschen Composition erfolgen könnte.



ALFRED RETHEL, STUDIEN ZUR „TAUFE WITTEKINDS"

Sollte indessen wieder alles Erwarten auch wegen dieser neuen und letzten Composition ein Einverständniss nicht zu erzielen seyn, so möchte vielleicht als passendstes Auskunftsmittel sich empfehlen, den Finalbericht an Seine Majestät den König zu erstatten, und mit Bitte um Bestätigung der Verträge das weitere Gesuch um eine Allerhöchste Immediatentschliessung darüber zu verbinden, welche der beyden Compositionen, „der Bau der Münster Kirche" oder „die Reichsversammlung" anstatt des Concils zur Ausführung zu bringen seyn werde. Sobald ich von dem Herrn Rethel Antwort erhalte, wird es mir zum besondern Vergnügen gereichen, Euer Hochwohlgeboren davon Mittheilung zu machen, und habe ich einstweilen in ausgezeichnetster Hochachtung zu beharren die Ehre

Euer Hochwohlgeboren ganz ergebener
Carl Springsfeld.

Frankfurt a/M den 26 Nov 1844.

Seiner Hochwohlgeboren dem Königl. Preuss. Oberbürgermeister Herrn Geheimerregierungsrath Emundts zu Aachen.

⁂

(Urschrift.)

Alfred Rethel an den Oberbürgermeister.

Frankfurt a/M. den 30. Decbr. 1845.

Hochwohlgeborener Herr Geheimerregierungsrath

Hochzuverehrender Herr Oberbürgermeister!

Schon vor einiger Zeit bin ich durch eine von Berlin mir zugekommene zuverlässige Mittheilung davon in Kenntniss gesetzt worden, dass die Genehmigung der Baupläne zum Aachener Rathhaus erfolgt sei, und ich zweifle nicht, dass die desfallsigen Entschliessungen auch bereits an die Behörde in Aachen gelangt sind. — Ich habe es daher für angemessen erachtet, diese Angelegenheit, in so weit sie die Ausschmückung des Kaisersaales durch Frescogemälde betrifft, bei dem Verwaltungsrath des Düsseldorfer Kunst-Vereins, als derjenigen Behörde, mit welcher ich in formeller und officieller Beziehung zunächst zu verhandeln habe, dringend in Erinnerung zu bringen und den sofortigen Abschluss des Vertrages zu urgiren. Indem ich mich beehre, Euer Hochwohlgeboren hiervon ganz gehorsamste Anzeige zu machen, bitte ich zugleich, falls der verehrliche Stadtrath diejenigen Eröffnungen, welche den Düsseldorfer Kunst-Verein in den Stand setzen, mit mir abzuschliessen, dem Verwaltungsrath desselben noch nicht gemacht haben sollte, die thunlichste Beschleunigung derselben geneigtest veranlassen zu wollen, da mir nach den bisherigen Erfahrungen, vor Vollziehung des förmlichen Vertrags billigerweise nicht zugemuthet werden kann, meine ganze Thätigkeit auf ein Werk zu richten, für welches Euer Hochwohlgeboren und der verehrliche Stadtrath, ein so lebhaftes und für mich höchst erfreuliches Interesse seither beurkundet haben. —

In ausgezeichnetster Hochachtung habe ich zu beharren die Ehre

Euer Hochwohlgeboren ganz ergebener

Alf. Rethel.

❋

(Urschrift.)

Alfred Rethel an den Oberbürgermeister.

Frankfurt a/M. den 25. Januar 1846.

Hochwohlgeborner Herr Geheimerregierungsrath

Hochgeehrtester Herr Oberbürgermeister!

Aus dem geehrtesten Schreiben vom 18. d. M. habe ich mit grossem Vergnügen ersehen, dass durch Euer Hochwohlgeboren unmittelbare Einwirkung in Berlin die Aachener Rathhausangelegenheit dem gewünschten Ziel bedeutend näher gebracht worden, und beeile mich, Hochdenselben sowohl in meinem Namen, als auch im Interesse der Sache, dieserhalb meinen verbindlichsten Dank abzustatten. —

Da eine nochmalige Vorlage meiner Compositionen vor Seiner Majestät dem Könige in Aussicht genommen ist, so habe ich mich entschlossen, mich in den ersten Tagen d. M. Februar mit den Compositionen nach Berlin zu begeben und direct durch den Weg des Cabinettes zur desfallsigen Audienz zu melden, deren Gewährung mir nicht entgehen und ohne Zweifel zur Beseitigung etwa noch vorfindlicher Hemmnisse wesentlich beitragen wird.

Zu diesem Ende bedarf ich der von Herrn C. Springsfeld, unter dem 2. April v. J. Euer Hochwohlgeboren überreichten Composition „Karl der Grosse in der Reichsversammlung zu Aachen", welche ich daher dem zu deren Empfang bei Hochdenselben sich meldenden Herrn M. Schillings gütigst zu verabreichen bitte. — Indem ich mir alsbaldige Anzeige des Resultats von Berlin aus gehorsamst vorbehalte, habe ich in ausgezeichnetster Hochachtung zu beharren die Ehre,

Euer Hochwohlgeboren ergebener

Alf. Rethel.

❋

(Sitzungsbericht.)

Verhandelt Aachen am 5. November 1847.

Das unterzeichnete gemeinderäthliche Bau-Comité war von dem Oberbürgermeister ersucht worden über mehrere die Restauration und Ausschmückung des Kaisersaales im Rathhause betreffende Punkte, dem Gemeinderathe, welcher sich darüber auszusprechen habe, Gutachten vorzulegen. Vorerst stand es in der Wahl statt des nach dem frühern Vorschlage im Saale auszuführenden, das Concilium zu Frankfurt darstellenden Fresco-Gemäldes, welches der Stadtrath als nicht passend durch ein anderes Gemälde ersetzt zu sehen wünschte, von den Seitens des Malers Rethel des Endes vorgelegten beiden neuen Compositionen eine ausführen zu lassen, nemlich entweder jene die Erbauung des hiesigen Münsters darstellend oder jene welche Karl den Grossen in der Reichs Versammlung zum Gegenstande hat. Diese Wahl war mittelst Allerhöchster Kabinets Order vom 3. Juli a. c. dem hiesigen Stadtrathe überlassen worden. Da die Composition, welche die Erbauung des hiesigen Münsters darstellt, sehr ansprechend ist, dabei von Kunstkennern als besonders gelungen bezeichnet wird, auch der Gegenstand für die hiesige Stadt zunächst Interesse gewährt, endlich auch der Maler selbst wünscht, dass dieses Bild ausgeführt werden möge, so muss das unterzeichnete Comité ebenfalls wünschen, dass dieses Bild von dem Gemeinderath gewählt werde . . . . .

❋

(Aus einem Briefe Alfred Rethels an seine Angehörigen. Privatbesitz.)

Dresden, 8. Debr. 1848.

. . . . . (fehlt) . . . . . ist mir der ganze königliche Marstall zur Verfügung gestellt und die prachtvollsten Andalusischen Hengste werden mir vorgeführt und vorgeritten — ihr könnt denken, wie ich diese Gelegenheit benutze — durch den Hofrath Schulz an den ich von Aachen aus empfohlen wurde ist mir die königliche Rüstkammer sowie das berühmte Antikenkabinet zugänglich geworden und kann auch dort zeichnen u. malen. Ihr seht dass ich wirklich zur guten Stunde hiehergekommen bin — die leidige Politik berührt mich nur vorübergehend u. ist nicht im Stande meinen freudigen Mut zu untergraben . . . . .



ALFRED RETHEL, STUDIENZEICHNUNG

❋

(Urschrift.)

Der Schriftführer des Kunstvereins an den Oberbürgermeister.

Düsseldorf, den 22. August 1852.

Euer Hochwohlgeboren habe ich die Ehre, hierdurch ergebenst mitzutheilen, dass der Verwaltungs-Rath des Kunst-Vereins in der Sitzung desselben vom 19. d. Mts. den ausführlichen Bericht mit lebhaftem Interesse entgegen genommen hat, den der Professor Sohn und der Unterzeichnete über die bereits vollendeten Bilder des Herrn Alf. Rethel sowie auch über die mit der dortigen Rathhaus-Baukommission gepflogene Conferenz in Betreff der decorativen Vollendung des Kaisersaales erstattet haben. Namentlich gereicht es dem Verwaltungs-Rath zur grössten Freude, dass die sachverständigen Berichterstatter die Rethelschen Freskogemälde als in hohem Grade gelungen schilderten und dieselben dem Besten, was die monumentale Kunst in der neuern Zeit geleistet habe, an die Seite stellen zu müssen erklärten. Der Verwaltungs-Rath war über dieses Urtheil um so mehr erfreut, als er bisher zuweilen Gerüchte vernommen hatte, welche nur zu geeignet waren, Zweifel an dem vollständigen Gelingen des grossen Werkes zu erregen. Diese Auslassungen werden aller Wahrscheinlichkeit nach wohl aus der Zeit herrühren, als die Gerüste noch vor den Bildern standen und mehr das Auffinden einzelner Unvollkommenheiten in dem Detail begünstigten, als eine ungehinderte Anschauung und Würdigung des Ganzen. Der Verwaltungs-Rath hofft zuversichtlich, dass solche an das Unwesentliche sich haltende Urtheile sehr bald einer allgemeinen Anerkennung weichen werden und dass der geniale Schöpfer dieser Kunstwerke aus der Anerkennung neue und vermehrte Kraft zur Vollendung der übrigen Gemälde schöpfen könne.

Die Frage wegen der dekorativen Vollendung des Kaisersaales anlangend, pflichtet der Verwaltungs-Rath dem von der aachener Conferenz gemachten Vorschlage: diese ungemein wichtige Partie der Herstellungs-Arbeiten einem in der Lösung derartiger Aufgaben bewährten Künstler — vorzugsweise dem Historienmaler Andreas Müller hierselbst — zu übertragen, in

der festen Überzeugung bei, dass dann die Umgebung der Freskogemälde mit diesen die wünschenswerthe Übereinstimmung erhalten und denselben die erwartete Wirkung sichern werden. Auch der Verwaltungs-Rath zweifelt nicht daran, dass Herr Rethel mit der Wahl des A. Müller sich einverstanden erklären werde, namentlich, wenn der von Letzterm demnächst ausgehende Entwurf der Genehmigung des Ersteren in irgend einer zulässigen Form unterliegen muss.

Wenn Euer Hochwohlgeboren es wünschen sollten, so ist der Verwaltungs-Rath sehr gern bereit, mit dem And. Müller die desfallsige Unterhandlung zu führen, und gewärtige ich in dieser Beziehung eine baldige geneigte Rückäusserung.

Mit vorzüglicher Hochachtung habe die Ehre zu zeichnen

Euer Hochwohlgeboren ergebenster
Wiegmann.

An Bürgermeister Herrn Contzen Hochwohlgeboren zu Aachen.

❈

(Abschrift.)

Alfred Rethel an Andreas Müller.

Rom, den 7ten Nov. 1852.

Lieber Müller.

Schon immer ist es mein Wunsch gewesen, die ornamentale Ausschmückung des Aachener Rathhaus Saales in Deinen Händen zu sehen, weil ich das beste Vertrauen zu Dir habe und glaube, dass keiner besser wie Du diesen Auftrag ausführen, und für meine Bilder eine passende Umgebung von wahrhaft künstlerischem Werth schaffen wird. Ich bin weit entfernt, eigensinnig auf meiner Ansicht zu bestehen, da ich dieselbe ja nur flüchtig entworfen, und nicht einmal Örtlichkeit und Bilder dabei vor Augen gehabt habe, wodurch ein Missgriff in der Farbe wohl leicht möglich geworden ist. Ich bin daher sehr zufrieden, wenn Du die Sache übernehmen willst und lasse Dich was mich anbetrifft, mit allem Vertrauen völlig frei schaffen. —

Nur eines möchte ich Dich bitten: halte Dich in Deinen Entwürfen nicht an den italienischen Styl, sondern mehr an den altgothischen, welcher besser mit meinen Bildern übereinstimmen wird. Auch möchte ich Dich noch auf eines aufmerksam machen, was ich zufällig auf einer Reise kennen gelernt habe, und was Dir vielleicht noch unbekannt ist: In Trier, in der Liebfrauenkirche sind im Kreuzgang noch aus dem Mittelalter die Bilder der vier Zeichen der Evangelisten und sehr schöne architektonische Verzierungen in Fresco auf weissem Grunde, welche zu sehen Dir bei Deinen Entwürfen vielleicht von Wichtigkeit sein könnte; ich mache Dich deshalb darauf aufmerksam. Hier in Rom gedenke ich einen Carton zu machen, und zwar die Krönung des Kaisers durch Leo III. in der alten Basilica, für welchen der Aufenthalt hier mir sehr wichtig sein wird. Unterdess wirst du hoffentlich ohne weitere Schwierigkeit mit der Aachener Direction fertig werden, wie sehr ich dies wünsche, kannst Du Dir denken, denn ich wüsste keinen von dem ich mit mehr Vertrauen und Überzeugung eine wahrhaft künstlerische und mit meinen Bildern übereinstimmende Ornamentik erwarten dürfte.

Dein A. R.

❈

Rethels Schwiegervater August Grahl an den Schriftführer des Kunstvereins Professor Wiegmann.
(Urschrift.)

Geehrter Herr Professor!

(1853)

In Erwiederung auf Ihre geehrte Zuschrift vom 22. d. Mts. sage ich Ihnen und den Freunden meines Schwiegersohnes den besten Dank für den Antheil, den sie an seinem Zustande nehmen. Es ist leider ein sehr trauriger Fall, dass er, ein so talentvoller vortrefflicher Mensch und Künstler, von einer so harten Krankheit befallen worden ist, und Sie können sich wohl denken, welche Trauer dies über meine Tochter und mein ganzes Haus gebracht hat; wir haben aber noch Hoffnung, dass er wiederhergestellt werden kann und diese ist es, welche uns aufrecht erhält.

Was nun seine Arbeit in Aachen anbetrifft, so ist es allerdings ganz unmöglich, dass er in diesem Jahre sich damit beschäftigen könnte, und was die Zeit eines Wiederanfangens anbetrifft, so ist es jetzt auch noch nicht möglich, darüber schon etwas zu bestimmen. Ich habe mehrere der ausgezeichnetsten Aerzte konsultirt und von allen Hoffnung seiner Wiederherstellung erhalten, zugleich aber auch den Ausspruch, dass es nicht schnell geschehen werde. Wir müssen uns also mit Geduld waffnen; ich werde es mir aber zur Pflicht machen Ihnen mitzutheilen, sobald sich eine wesentliche Besserung in dem Befinden meines Schwiegersohnes, des Herrn Alfr. Rethel, eingestellt hat, und welches wir recht bald hoffen wollen.

Empfehlen Sie mich den geehrten Herrn des Verwaltungsrathes des Düsseldorfer Kunstvereins und empfangen Sie die Versicherung meiner grössten Hochachtung.

gez. August Grahl.

Dresden, den 25. Juni 1853.



HANS MEID, INTERIEUR MIT SELBSTBILDNIS. RADIERUNG

DER RADIERER HANS MEID

VON

KARL SCHEFFLER



Wer Hans Meid nennt, denkt zumeist an den Radierer. Denn so beachtenswert auch die Malversuche und die Zeichnungen dieses jungen Künstlers sind, die Eigenart der Persönlichkeit und die Originalität des Talents kommen erst in seinen Radierungen klar zum Ausdruck. Die Radiertechnik ist offenbar das natürliche künstlerische Ausdrucksmittel Meids; als Radierer hat er jenes leicht Handschriftliche, das den Anschein erweckt, als habe sich die Empfindung wie von selbst in graphische Form verwandelt. Er ist ein geborener Radierer. Da er aber zugleich ein sehr lebendig mit seiner Zeit fühlender, über sein Spezialistentum weit hinausblickender Künstler ist, so verkörpert er in all seiner Jugend ein Stück Entwicklung der deutschen Radierung überhaupt.

Die Radierkunst ist in den letzten Jahrzehnten mehr oder weniger unfrei gewesen, das heisst, sie hat, neben den künstlerischen Zielen, immer auch ausserkünstlerische Zwecke verfolgt. Entweder ist sie in den Dienst der alten Meister getreten und hat Bilder Rembrandts, Rubens', Franz Hals' und anderer Klassiker reproduziert, oder sie hat es unternommen mit der Malerei zu wetteifern und grosse Blätter herzustellen, die statt der zu kostspieligen Wandbilder die Wohnräume schmücken sollen. Was die Radierung auf den Spuren des alten



HANS MEID, SPRINGBRUNNEN. RADIERUNG

Kupferstichs reproduzierend geleistet hat, das ist bezeichnet, wenn man den Namen des vortrefflichen Karl Köpping nennt; wessen sie nach Seiten einer bildartigen Wirkung fähig ist, darauf deutet ein Name, wie der des ausgezeichneten Erich Wolfsfeld. In den graphischen Abteilungen unserer Glaspalastausstellungen kann man alljährlich diese im besten Sinne akademischen Arbeitsweisen der Radierkunst noch studieren. Aber man sieht dort auch, dass es sich um einen Radierstil handelt, der sich überlebt hat. Die Radierung als künstlerisches Mittel, ein Meisterwerk schwarz-weiss wiederzugeben, wird immer mehr von den mechanischen Reproduktionsverfahren abgelöst; und das ausführlich und fertig radierte Blatt als repräsentativer Ersatz des Bildes wird immer mehr zurückgedrängt von einer mehr skizzistisch freien oder von einer aus spezifischen Schwarzweisswirkungen entwickelten und eine besondere geistige Bedeutung suchenden Radierkunst. Die beiden wichtigsten Erneuerer der deutschen Radierung in diesem Sinne sind Max Klinger und Max Liebermann geworden. Klinger hat, theoretisch und praktisch, mit prachtvollem Nachdruck gezeigt, dass die Schwarzweisskunst ein ganz anderes, ein viel weiteres Ideengebiet bearbeiten kann wie die Malerei, dass die künstlerisch freie Radierung eigener Stoffe nnd eigener Ausdrucksformen bedarf und dass sie als erzählende, als symbolisch beziehungsreiche Zeichenkunst jenseits jener Grenzen erst recht zu wirken vermag, die die am Zuständlichen viel mehr gefesselte Malerei streng zu respektieren hat. Max Liebermann hat auf der anderen Seite die Radierung zu einem Ausdrucksmittel der impressionistischen Darstellungskunst gemacht; er hat die Radierung ein für allemal vom „Fertigmachen“ befreit und eine moderne Erneuerung im Geiste



HANS MEID, LANDSCHAFT MIT ZWEI REITERN. RADIERUNG

der Technik Rembrandts vorgenommen. Klinger und Liebermann stehen sich als Vertreter zwei verschiedener Prinzipien gegenüber; doch haben sie gleicherweise die deutsche Radierkunst von der Dienstbarkeit und von akademischen Anschauungen befreit.

Hans Meid steht nun in einer sehr originellen Weise hinter ihnen. Er hat von beiden gelernt; aber er hat auch von den Akademikern gelernt. Wäre er einige Jahrzehnte früher geboren worden, so wäre er wahrscheinlich ein Radierer etwa geworden wie Erich Wolfsfeld. Er ist aber ganz ein Kind dieser Jahrzehnte; die Zeit hat sein an gesunden Handwerksinstinkten reiches Talent im besten Sinne modern gemacht. So kommt es, dass Meid als Radierer eine interessante Stellung einnimmt. Er möchte, als ein echter Spezialist, seinen Radierungen so viel wie möglich Wichtigkeit der Wirkung verleihen. Darum radiert er gern grosse Blätter, radiert sie oft ausführlich bildhaft und brilliert in der Wahl und Behandlung seiner Stoffe. Seine Zyklen „Othello“ und „Don Juan“ bieten die Beweise dafür. Es wirkt das naive Bildinteresse Meids, seine Neigung zum theatralisch bewegten Stoff den tiefsinnigen, von Goyas Geist beeinflussten Radiereinfällen Klingers gegenüber freilich ein wenig wie Reaktion; doch zeigt es sich, dass Meids Talent auch wieder mit ernstem Studium durch das Oeuvre Klingers dahingegangen ist, dass es ihm gelungen ist, in vielen Fällen die strenge Schwere Klingers leicht und gefällig zu machen. Die Technik Meids beweist sodann, dass er trotz seiner erzählenden Tendenzen auch die Darstellung der Impression erstrebt, dass er bewusst die oft kalligraphischen Ausführlichkeiten Klingers vermeidet, dass er mit jenem graphischen Esprit, den wir mit dem Namen Whistler bezeichnen, mehr kritzelnd die „lebenden



HANS MEID, FUHRMANN MIT STÖRRISCHEM PFERD. RADIERUNG

mässig. Einige sind sehr dunkel, sehr ausgeführt und fast zu bildartig, andere sind mit wenigen Strichen blendend hell nur eben hingeschrieben. Schön ist in allen die festlich musikalische Romantik, schön sind überall die Lebensornamente der Rauflust, der Verführung, des Festtrubels und der Verliebtheit, schön ist das malerische Barock dieser Don Juan-Stimmungen. Die graziöse Üppigkeit der Meidschen Phantasie kommt in seinen erotischen Szenen dann noch deutlicher zum Vorschein. Man denkt an Corinth; und in der Ferne zeigt sich der Stil Fragonards.

Punkte" der Erscheinungen zu geben sucht. Als ein wichtiger Faktor kommt endlich noch der Einfluss Slevogts hinzu, — des Zeichners Slevogt, der ein intellektueller Schüler Menzels ist und der mit dem Griffel so hinreissend zu improvisieren und mit impressionistischer Knappheit zu erzählen weiss. Es ist die geistreiche Mischung, liebenswürdig gemilderter modernen Kunstkräfte, die Mischung von Erzählungslust und formalem Esprit, was Meids Radierungen in wenigen Jahren so beliebt und in einer gewissen Weise sogar populär gemacht hat. Seine Radierkunst schmeichelt sich unwiderstehlich ein. Sie hat Schwung und natürliche Grazie. Sehr glücklich versteht es dieser Charmeur — vor allem in seinem Othellozyklus — den Geist des Lebens mit dem der Bühne zu durchdringen; er weiss das Pathos der Bühne zu nutzen ohne theatralisch zu werden und in seine Darstellungen mit Hülfe der Szene Erfindungsfülle und malerische Phantasie zu legen. Unvergleichlich ist es, wie in dem Don Juanzyklus das Opernhafte frei, leicht und nicht ohne Grösse betont worden ist. Es ist ein unmittelbar lebendiger Don Juan gegeben, aber zugleich auch der Opernheld Mozarts; das Natürliche erscheint durchdrungen von der Musik des Orchesters, vom Glanz des bel canto; es ist in diesen Radierungen das Rampenlicht zum Sonnenlicht geworden. Freilich sind die Blätter keineswegs gleichmässig.

Um so mehr als in dem impressionistischen Formgekräusel, in der zart andeutenden Technik Meids ein modernes Rokoko klingt und singt. Am schönsten sind vielleicht die Blätter, worin Meid sich seiner naturalisierten Rokokophantastik, seiner impressionistischen Romantik unmittelbar vor der Natur hingiebt, also zum Beispiel die „Landschaften mit Reitern", die „badenden Frauen am Springbrunnen", der „Corso in Florenz" und ähnliche Arbeiten. In diesen Blättern zeigt sich eine natürliche Verwandtschaft mit dem liebenswürdigen Talent Karl Walsers.

Meid ist Schwabe und darum der Art Walsers in einigen Punkten auch wohl stammverwandt. Gelernt hat er bei Trübner. Daran erinnert deutlich auch das im besten Sinne Atelierhafte seines Vortrags, die Lust an dekorativen Wirkungen und an gefälliger malerischer Breite. Freilich möchte man sich einen Trübnerschüler kräftiger und härter denken; aber die Schüler des Karlsruher Meisters haben oft diese Lust am grazilen Strich und an der zarten Tonigkeit. Die Lyrik der Schüler ist schon in der Art des Meisters verborgen. Später hat Meid einige Zeit in der Meissener Porzellanmanufaktur gearbeitet. Auch diese Thätigkeit scheint nicht ohne Einfluss geblieben zu sein, so peinlich sie dem Künstler gewesen ist; sie erklärt recht gut das zart Gewischte, das hell Durchsichtige, ja das



HANS MEID, SONNTAG IN DEN CASCINEN VON FLORENZ. RADIERUNG



HANS MEID, AUS DEM OTHELLO-ZYKLUS. RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS J. CASPER, BERLIN

Porzellanartige der Meidschen Radiertechnik. Auch Renoir ist ja die Folgen seiner Thätigkeit als Porzellanmaler niemals ganz los geworden. Im übrigen ist Meid Autodidakt. Seine wichtigsten Lehrer sind Wahllehrer. Er versteht es ausgezeichnet, Anregungen dieser Jahre so vollständig zu verarbeiten, dass etwas Neues daraus wird.

Mustert man die Reihe unserer jüngeren Künstler, so gehört Meid zu den glücklichen, zu den am schnellsten aufgeblühten Talenten. Seine feine und edle Begabung ist charmant, ohne dem Kompromiss zugänglich zu sein; der Kampf und Krampf des Revolutionären hat sie verschont. Meid will was er kann und kann was er will. Selbst wenn eine bedeutende Höherentwickelung diesem Talent nicht mehr beschieden sein sollte, wird es uns des Anregenden noch viel zu bieten haben. Und stets und überall wird Meid willkommen sein. Denn er hat eine neue Art von Lächeln in unsere ernste, fast krankhaft ernste Kunst gebracht; und dafür giebt ihm der Betrachter, dankbar und belebt, ein Lächeln der Zustimmung zurück.

EINE COROT-ANEKDOTE

ERZÄHLT VON ALPHONSE KARR

Corot malte seit dreissig Jahren und seit zwanzig Jahren war er ein grosses Talent als ein Fremder, den ein Zufall in sein Atelier geführt hatte, von einer Leinwand hingerissen, ihn nach dem Preis fragte. Corot hatte diesen Fall nicht vorgesehen. Er wäre nicht mehr erstaunt gewesen, wenn man ihn gefragt hätte, für welchen Preis er den Mond verkaufen wolle. Er wusste nicht, was er antworten sollte und zögerte . . . und sagte endlich: „Jenun, warum fragen Sie danach?“ „Weil ich das Bild sehr hübsch finde!“ — „Das ist kein Grund; ich habe andere, die mindestens so gut sind und bei denen man nie nach dem Preis gefragt hat. Was geht Sie der Preis an? Sehen Sie die Farbe! Ich empfehle Ihnen diese Bäume, es war Morgengrauen“ — und Corot, indem er sein Bild vergass, erinnerte sich der Sonne, die er reproduziert hatte,

Aus Moreau-Nélatons Buch über Corot.



HANS MEID, AUS DEM OTHELLO-ZYKLUS. RADIERUNG
MIT ERLAUBNIS DES KUNSTSALONS J. CASPER, BERLIN



HANS MEID, BÜCHERLADEN. ZEICHNUNG

begann von der Schönheit der Landschaft, von den mächtigen Schatten, von den warmen Strahlen zu erzählen. „Also sagen Sie endlich, was kostet's?" „Wozu wollen Sie das wissen?" „Ich möchte das Bild kaufen, wenn es nicht zu teuer ist." Corot kratzte sich den Kopf, nahm seine wollene Mütze ab und setzte sie wieder auf, nahm sie wieder ab und setzte sie wieder auf. Kaufen! da musste doch was dahinter stecken. Die Situation war ihm ganz neu? Ausserdem, er liebte diese Studie. Er hielt sie für eine seiner „besten", wie er immer naiv diejenigen seiner Bilder fand, die er der Natur am ähnlichsten fand. Diese nun erinnerte ihn an einen Platz, wo ihm ein schönes junges Mädchen ein ausgezeichnetes Frühstück serviert hatte. Die Sonnenflecken auf den grossen Blättern der Platane waren ihm so wunderbar geglückt; er hätte sie gar zu gern behalten. Indessen wagte er das dem Fremden nicht zu sagen, aber um sich aus der Affäre zu ziehen, ohne seine Schwäche zu verraten, sagte er, auf gut Glück, einen Preis, so unerhört ihm das auch schien, zu dem Kollegen, die ihre Bilder verkauften, die, wenngleich sie weniger Talent hatten, schon sehr bekannt waren. Corot, bemerke ich, fühlte sich darum nicht gedemütigt; er fand deshalb seine Bilder nicht schlechter. Der Fremde zog seine Börse und seine Brieftasche, zählte die Summe in Banknoten auf und ergänzte den Rest in Gold, legte das ganze auf den Tisch, nahm sein Bild und stieg die Treppe schnell herunter, es sah mehr einer Flucht als einem Fortgehn ähnlich. Der Maler war ein paar Augenblicke ganz verblüfft; schliesslich sagte er: „Mein Gott, um so schlimmer für ihn"; er steckte sein Geld in die Schublade, zog sich seine Mütze zurecht, stellte sich wieder vor die Staffelei und sagte: Hier noch ein bisschen Ultramarin . . . noch ein bisschen; diesem Baum noch Licht aufsetzen etc. . . .

Nach einigen Tagen, als Corot gar nicht mehr an diesen Vorfall dachte, besuchte ihn ein Freund. Corot arbeitete. „Sag mal, Corot, ich möchte mir eine von Deinen Baumstudien leihen; man kann jetzt im Winter unmöglich nach der Natur malen." „Nimm was Du willst," sagte Corot, ohne sich stören zu lassen. „Aber Corot," sagte der andere nach einer Viertelstunde, „ich finde sie nicht mehr." . . .

— „Was?“ — „Nun, die Baumstudie.“ — „Ja, Du suchst eben schlecht:“ — „Ich habe überall gesucht.“ — „Nur da nicht, wo sie ist . . . . . such.“ — „Sie ist nicht da“ — „Du träumst“ — „Auf Ehre nicht!“ — „Welche Studie ist's?“ — „Du weisst schon, eine Studie aus Italien, ein Sonnenaufgang, Platanen, unter denen Du die berühmten Maccaroni assest.“ — „Ja, zum Teufel?“ sagte Corot, „Du hast keinen schlechten Geschmack; das ist eine meiner besten.“ — „Also, ich finde sie nicht mehr!“ — Da erinnerte sich Corot und wurde rot. „Höre,“ sagte er, „Du hast recht, sie ist nicht mehr da . . . mit der ist mir etwas merkwürdiges passiert.“ — „Was?“ — „Es wird Dir sonderbar vorkommen, aber es ist so.“ — „Aber was?“ — „Ich war ebenso verdutzt wie Du es sein wirst. Vielleicht war's ein Verrückter, mindestens ein Original; er sah aus wie ein Engländer.“ — „Aber wer?“ — „Nun, jener.“ — Hat man sich's von Dir geborgt?“ „Nein“ — „gestohlen?“ — „Nein.“ — „Also von wem sprichst Du?“ — „Von dem Manne, der's gekauft hat.“ — „Wer, was? Deine Studie, Dein Bild?“ — „Nun, ja. — Ich genierte mich es Dir zu sagen, aber es ist so.“ — „Höre, Corot, willst du, dass ich aufrichtig spreche? — „Du weisst, dass ich's ebenso mache.“ — „Nun gut, ich will es nicht auf dem Herzen behalten, ich liebe so etwas nicht.“ — „Wie, Du liebst nicht, dass man meine Bilder kauft?“ — „Höre, spiele nicht den Unschuldigen; ich zwinge Dich nicht mir Deine Studien zu borgen; Deine Studien gehören Dir. Wenn du willst, verborgst Du sie, und Du verborgst sie nicht, wenn Du nicht willst. Wenn ich Dich um etwas bitte, so hast Du natürlich das Recht, es mir zu verweigern.“ — „Aber“ — . . . „Es gibt kein aber, so benimmt man sich nicht mit einem alten Kameraden.“ . . . — „Aber ich versichere Dich . . . — „Man sagt offen, diese Studie will ich Dir nicht geben, damit ist alles gesagt.“ — „Aber, wenn“ — „Denkst Du, wenn Du sie mir verweigert hättest, wäre ich Dir böse gewesen? Du hältst mich wohl für sehr schlecht!“ — „Mein Gott, Du hast wohl nicht verstanden?“ — „Doch“ — „Nun wohl, die Studie ist verkauft und fort.“ — „Ach was!“ — „Und es ist doch wahr!“ — Der Freund nahm seinen Hut, machte die Tür auf und wollte sie eben wieder hinter sich schliessen und fortgehen als Corot, der sich erinnerte, sagte: „Höre!“ Der andere kam zurück und sagte: „Es lohnt nicht mehr, ich will nicht mehr, jetzt ist's zu spät. Ich wollte Dir die Studie nicht gegen Deinen Willen fortnehmen. Was mich ärgert ist nur, dass Du die Sache nicht kurz und bündig, klar und offen sagst, als guter Kamerad, der Du immer warst, anstatt einen lächerlichen Vorwand zu gebrauchen.“ — „Also höre, schliesslich langweilt mich die Geschichte,“ sagte Corot, „es klingt unwahrscheinlich, ich gebe es zu. Ich selbst glaube es kaum; aber wenn ich mich frage, ob ich träume, habe ich ein Mittel, um mich zu überzeugen. Mach's wie ich, öffne die Schublade . . . Banknoten und Gold! — Du kennst mein Einkommen. Ich bin nicht reich und geizig genug um soviel zusammenzuraffen. Die Sorte Champignon wächst nicht auf Bleiweiss, terra di Siena oder auf Bergharz. Nun gut; hier kam ein Mann herein, schlecht gekleidet. Das hier hat er dagelassen und meine Leinwand, die berühmte, fragliche Studie hat er mitgenommen. Ich kann nichts dafür, um Dich zu ärgern hab ich's nicht gethan; und nun thu, was Du nicht lassen kannst.“ Endlich überzeugt ging der Freund fort und sagte: „Ha, das ist eine merkwürdige Geschichte! Corot, der ein Bild verkauft hat! Und überall sagte man: Ach Unsinn! — Ach was! — oder Nicht möglich! Und er antwortete: „Ich habe das Geld gesehen, ich hab's angefasst. Banknoten und Gold!“



HANS MEID, DIE GATTIN DES KÜNSTLERS. ZEICHNUNG



SCHWARZ-WEISSE DIORITSCHALE, DURCHSCHEINEND. DURCHMESSER 28,5 CM.

ÄGYPTISCHE STEINVASEN

IM BERLINER MUSEUM

VON

HEDWIG FECHHEIMER

Im Folgenden soll auf einige vortreffliche Stücke altägyptischer Kunst in der Berliner Sammlung hingewiesen werden, die bisher von den Kunstfreunden wenig beachtet wurden. In dem Saal der ältesten Funde stehen Vitrinen mit den kostbaren Steingefäßen aus Abusir el Melek. Sie stammen aus dem vierten vorchristlichen Jahrtausend, einer Zeit des glänzenden Aufschwungs unter den Pharaonen der ersten und zweiten Dynastie, nachdem Ägypten sich unter Menes als politischer Einheitsstaat konstituiert und durch die noch neuen Erfindungen der Kupferbearbeitung, des rotierenden Steinbohrers, der Hieroglyphenschrift eine ungeahnte Ausnutzung seiner natürlichen Hilfsquellen und Steigerung seines materiellen und geistigen Besitzes erfahren hatte. Die Grabstätten der Zeit mit ihren Nischenfassaden, Granitverkleidungen und den Überresten ihrer kostbare Totenbeigaben spiegeln den wachsenden Reichtum und Luxus und den staunenswürdigen Aufstieg der Künste und Handwerke; sie enthielten auch in Tausenden von Bruchstücken die schönen Steinvasen, die sich jetzt in den Museen zu Kairo, Berlin, Paris und London befinden. Es sind Meisterstücke aus dem härtesten bunten Granit, Diorit, Syenit, Porphyr und graugrünem Schiefer, die schönsten aus geädertem orientalischen Alabaster. Unverzierte Töpfe, Schalen, Becher und Salbgefäße, deren Wert einzig in den makellosen Proportionen, dem untadeligen Handwerk und in der Pracht des Gesteins liegt. Verfertiger und Besteller suchten die Schönheit der bunten Steine, besonders des Alabasters, auf: die blaßgelben Stücke mit wolkiger Tönung und die goldgelben mit breiten rostroten Wellenbändern wurden geschätzt, auch die reinen honigfarbenen, die bläulich-irisierenden und die milchigweißen mit blutrotem Geäder. Sie wurden zu dünnwandigen Gefäßen verarbeitet, damit im durchscheinenden Licht die Zeichnung und Färbung hervortrete, und es sind Stücke unter ihnen, die bereits jene optische Sensibität verraten, der die Ausbildung des relief en creux zu danken ist. Über-



DUNKELGRAUER STEIN. HÖHE 7 CM. ALABASTER. HÖHE 9,7 CM. GRAUGRÜNER STEIN. HÖHE 5,5 CM.

haupt konnte es für den künftigen Bildhauer keine bessere Schule der Steinbearbeitung geben als diese Vasenateliers, in denen die Herrschaft über das Material so gut wie unbegrenzt war. In Ägypten modellierte man schliesslich den Basalt wie Bronze. In den besten Figuren der folgenden Epoche lebt die Zucht und Tradition der alten Steinmetzen fort, in der vorteffflichen Granitstatue eines Schreibers in Berlin ist sie noch zu spüren und beeinflusste überhaupt wohl dauernd die ägyptische Steinplastik. Das Instrument, mit dem man Dioritschalen bis zur Transparenz bearbeiten konnte, hat L. Borchardt nach einer alten Darstellung veröffentlicht und beschrieben. Es bestand aus einem unten gegabelten Stiel. Die Gabel faßte ein Querstück, das je

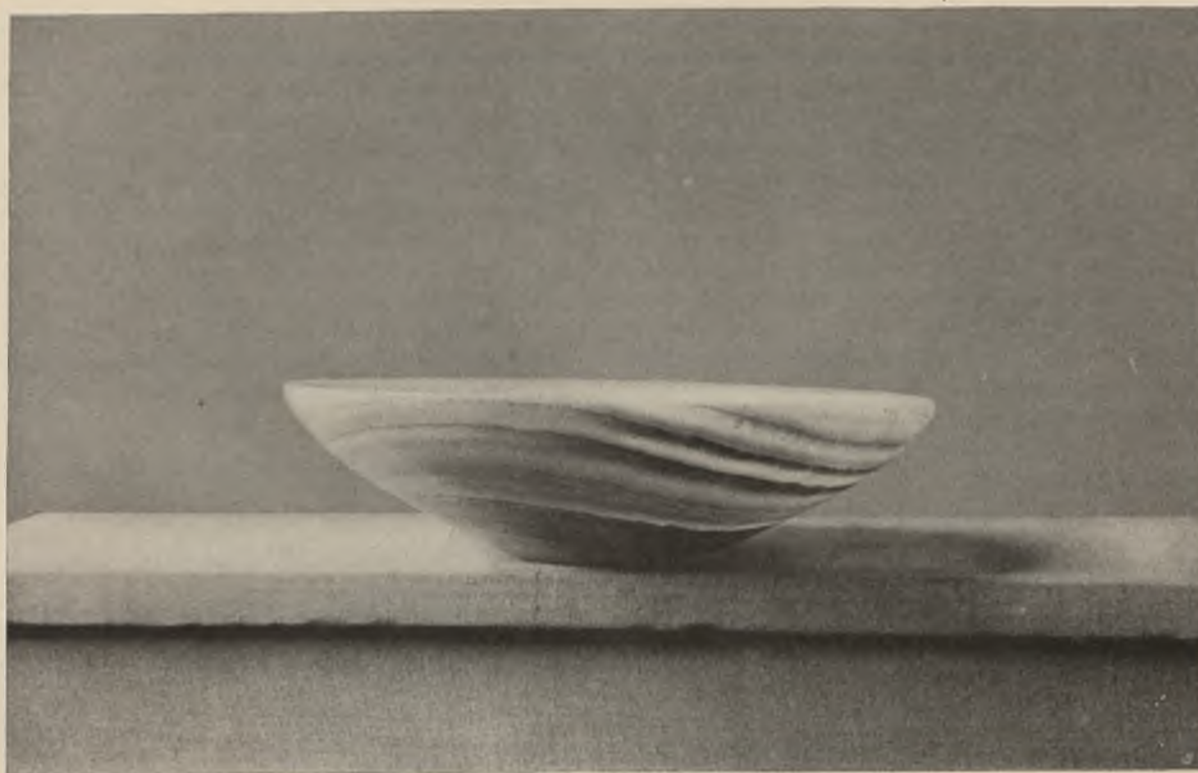


SCHALE AUS HELLGRAUEM STEIN. DURCHMESSER 19 CM.



SCHWARZER MATTER STEIN DURCHMESSER 15 CM. — GRAUER, WEISSGEÄDERTER STEIN. HÖHE 9 CM. — GRAUER, SCHWARZGEFLECKTER, DURCHSICHTIGER STEIN. DURCHMESSER 14,5 CM.

nach dem Durchmesser der Höhlung länger oder kürzer gewählt wurde; oben befindet sich eine gebogene Kurbel zum Drehen und zwei mit Stöcken befestigte Steine, die gleichzeitig Auflast und Schwungrad vertreten. Zwei Bohrsteine, die zum Aushöhlen von Vasen dienten, sind in Berlin neben den Gefässen ausgestellt. Die schönsten Gefässe zeigen aussen und innen eine matte Politur. Oft ist der Deckel aus anderem Material gearbeitet. Ein kleines Gefäss in Berlin aus gelblichgrauem weissgeädertem Stein zeigt noch – wie manche chinesischen Keramiken – den alten Elfenbeindeckel, der auch hier so gut zu den diffusen Tönen steht. Andere Vasen aus Marmor und Kornalin haben goldene Deckel; in el Amrah fand man eine Marmorvase, deren Boden aus Lapislazuli bestand. In Kairo werden zwei Deckel aus Alabaster mit dunklen Schieferknöpfen aufbewahrt, und im Berliner Museum ein schwarz-weisses Salbnäpfchen und das Bruchstück einer Bergkristallschale, beide mit zierlich gedrehten Goldhenkeln. Diese Zuthaten an Gold und Elfenbein sollten einmal die materielle Kostbarkeit der Gefässe darthun. Wieviele Blöcke mussten auf schwierigen Transporten von entfernten Steinbrüchen beschafft, wieviele davon angehauen und verworfen werden, ehe das vollkommene Stück gefunden war, das zu der kleinen schwarzen Meistervase mit dem Naturspiel der drei weissen Adern diente, die sie nach dem Willen des Verfertigers in regelmässigen Ellipsen zieren. Oder das Stück für die schwarze bauchige Henkelvase, die auf jeder Seite als einziges Ornament einen rotgelben Kreis trägt, dem die Proportionen des Gefässes sinnreich angepasst sind. Oder der helle Stein mit dem violettroten Gewölk für die kleine Vase Nr. 13293. Überdies ist die Vorliebe für polychrome Wirkungen ein Grundzug der ägyptischen Kunst, der gleichfalls dauernd in die Kunst des Bildhauers überging. Keramiken mit farbigen Glasuren, wie jene grünglasierte Vase, die in Purpurfarbe eingelegt den Namen des Menes trug, eingelegte farbige Metallarbeiten, wie die am Arm einer Königin der ersten Dynastie aufgefundenen Bracelets aus Gold und Türkisen, gehören zu den ältesten ägyptischen Techniken. Später kommen schwierige durchbrochene Schnitzarbeiten, meist mit farbigen Glasuren hinterlegt, auf. Der Ägypter ist vielseitig in seinem koloristischen Geschmack. Bald fesseln starke und kontrastierende Farben das an den ägyptischen Himmel und die ägyptische Erde gewöhnte Auge, bald sucht es die Reize minimaler farbiger Abstufungen auf. Kein Stein zeigt eine herrlichere Abtönung der Grundfarbe als der helle Alabaster. Ein meterhoher fussloser Weinkrug ruht in der Mitte des Saales im Metallgestell: nichts kann die anmutige, straff aufsteigende Silhouette übertreffen, ihr kräftiges Ausladen dicht unter dem scharf abgesetzten Rand, der die Vase energisch zusammenfasst, nichts den Reichtum der gelben Töne, deren Wellen-



ALABASTERSCHALE. DURCHMESSER 20,5 CM.

bänder das Gefäss umkreisen. Und die flache Alabasterschale in der großen Vitrine: dünnwandig bis zur Transparenz und weit geöffnet bietet sie dem Licht die kostbare Zeichnung des milchigweissen, goldgelben, rostroten und braunen Geäders dar. Und noch in dem kleinsten, wenige Zoll hohen Gefäss waltet dieser einzige Geschmack. Da sind zwei Töpfchen — vermutlich enthielten sie seltene Öle oder Salben — aus lichtrosa Stein, das eine mit bläulichen Ornamenten, die ins Grau verblassen, das andere mit einem feinen roten Gestreif ausgeziert, und ein kleines Gefäss, dessen weisslicher Grund mit chromgelben Linien gemasert ist. Ein grösseres aus gelblichweissem Alabaster mit dem barokken Geäder, das sich wie breite orangefarbige Flüsse um elfenbeinerne Inseln zieht, ist leider schlecht erhalten. Noch manches schöne Gefäss ist zu verzeichnen: das zierliche Töpfchen aus einem ungeäderten dunkelgelben Alabasterstück von der reinen Farbe des Honigs und das weisse, dessen Form ein rostrotes Ornament begleitet. Eine durchscheinende milchigweisse Dioritschale mit schwarzen Flecken gehörte zu den wertvollsten Stücken. Andere Vasen, unscheinbarer im Kolorit, übertreffen die farbigen Meisterstücke durch ein vollkommenes Ebenmaass der Gestalt. Herrlich in seiner schweren Form ist das bauchige Gefäss aus gelblichem Stein (Nr. 13302) und der randlose tiefe Napf aus grünem Schiefer, der einem wuchtigen romanischen Gefäss gleicht, und das noch strenger geformte Gegenstück aus schwarzem, gelblichgeflecktem Granit. Eine zweite Schieferschale mit kräftig abgesetztem Rand ist noch elastischer in den Proportionen; von vortrefflicher herber Form ein dünnwandiger schwarzweisser Becher mit braunen Flecken.

Unter diesen Steingefässen kommen hie und da auch Tiervasen vor: der Bauch des Gefässes wird als Tierleib erfasst — es giebt einen Igel, Fisch, Elefanten, ein liegendes Kamel — Kopf und Glieder vervollständigen das Stück. Es sind naturalistische Spielereien, Kuriositäten, nicht ganz so absurd wie die vielerwähnte geschmacklose Steinimitation eines Thonkruges in seinem Korbgeflecht. Sie zeigen nicht annähernd die Kraft der Stilisierung wie einst die schönen Tierpaletten aus Schiefer, Ägyptens ältester künstlerischer Nachlass. Hier ist auch nichts von der dämonischen Erfassung des Tieres in grotesken Bildungen zu spüren, die die spätere romanische Kunstwelt trotz verwandter Züge so weit von der ägyptischen trennt. Die Ägypter sind ein Volk mit klassischen Tendenzen in ihrer Kunst; sie haben auch mehr als eine klassizistische Periode durchgemacht.

Dass man neben den unverzierten Gefässen aus hartem Stein auch solche aus weicherem Material mit Reliefschmuck besass, würden schon die reliefgeschmückten Paletten und Keulenknaufe aus Schiefer und Kalkstein nahelegen. Zudem fanden sich in Hierakonpolis wenigstens Reste von Kalksteingefässen mit reliefierten Hieroglyphen und eine Königsvase mit dem Namenszeichen

des Skorpion in schöner Reliefarbeit. Auch Grabstelen der Könige zeigen, wie Treffliches bereits in der Technik geleistet wurde; die Stele des Königs mit dem Horusnamen Schlange, (im Louvre) rangiert unter die besten existierenden Reliefarbeiten. Für die Annahme solcher Vasen spricht ein kleines Bruchstück in Berlin aus gelblichem Kalkstein. Darauf ist ein ausschreitender Krieger mit erhobenem Beil im Relief dargestellt. Es ist ein kleines Meisterwerk der Plastik, in dem bereits die Gesetze der Flächenbindung befolgt sind, die die ganze ägyptische Reliefauffassung beherrschen. Es wirkt nur etwas härter, nicht ganz so flüssig im Umriss wie die späteren Arbeiten und die Innenformen sind schroffer gezeichnet. Nach der Modellierung, dem straffen Zusammenhalt der Silhouette und der Ausdruckskraft der Innenzeichnung ist es ein feines und bemerkenswertes Stück.

Auch die Vasenkünstler der nächsten, der dritten Dynastie, sind noch virtuose Steintechniker. Allein Geschmack und künstlerisches Urteil beginnen zu sinken. Grosse Schalen mit möglichst auffallender Zeichnung werden bevorzugt. Wohl sind noch schöne Stücke darunter, doch die Noblesse der alten Gefässe geht verloren. Vielleicht wurden die besten Kräfte von da ab zu den Arbeiten grossen Stils in den erweiterten Grabbauten herangezogen.

Steingefässe behaupten sich durch das ganze Altertum in Ägypten. Allein die Meisterwerke der ersten und zweiten Dynastie bleiben fortan unerreicht



WEINKRUG AUS ALABASTER. HÖHE 1,02 CM.



ROSA UND SCHWARZER STEIN. DURCHMESSER 7,5 CM.



SCHWARZER, GELBLICH GEFLECKTER STEIN. DURCHMESSER 32 CM.



BECHER AUS SCHWARZ-WEISSEM STEIN. HÖHE 10 CM.

ANGEBLICHE BILDER FEUERBACHS

VON

HERMANN UHDE-BERNAYS

Anselm Feuerbachs Werk ist begrenzt. Wir kennen als authentisch etwa 200 Bilder von seiner Hand. Mit dem Steigen seines Ruhmes sind die Nachfrage und das Steigen der Preise, zuerst langsam, seit Jahresfrist stärker, verbunden gewesen. Weitaus der grösste Teil der Bilder ist bereits in Museen gelangt, der Rest befindet sich fast ausschliesslich im Besitz äusserst zurückhaltender privater Liebhaber. Etwa zehn Bilder sind noch im Kunsthandel. Die Hauptwerke sind seit Jahren von diesem heiss begehrt, aber fast völlig erfolglos umworben worden. Museen streben begreiflicherweise nach einem der grossen Bildnisse der Nanna – deren letztes glücklich Magdeburg gewonnen hat — und bringen den Landschaften, frühen Parkszenen und Porträts kein Interesse entgegen. Bei den nicht abzuleugnenden Qualitätsschwankungen Feuerbachscher Bilder, vor allem aus der Frühzeit, oftmals mit vollem Recht. Begreiflich ist, dass kluge Industrieritter beginnen, besonders private Samm-

ler, denen die Erkenntnis zwischen Gut und Böse nicht zugemutet werden kann, mit angeblichen Bildern von Feuerbach zu beglücken, vor denen nicht eindringlich genug gewarnt werden kann. Mit plumpen Fälschungen wird ebenfalls gearbeitet. Erfreulicherweise hat die Katalogisierung der Kunst des neunzehnten Jahrhunderts dem Überhandnehmen der Produktion einen Riegel vorgeschoben. Wir erhalten demnächst, auf das Gediegenste vorbereitet, einen Leibl-Katalog, der hier endlich Ordnung schaffen soll, besitzen ein vorbildliches Verzeichnis des Maréeswerkes von Meier-Gräfe, und ich hoffe, dass meine erschöpfende Zusammenstellung der echten Gemälde Feuerbachs (Band 23 der Klassiker der Kunst), wobei das Allgeyer-Neumannche Verzeichnis Grundlage war, wenigstens das Gute wirken möge, das Unechte und Falsche sogleich zu erkennen. Für diese drei Meister bleiben also die gleichsam dokumentarisch gesicherten Werke allein „echt".

Im Laufe der letzten anderthalb Jahre sind mir ungefähr zwanzig „angebliche" Feuerbachs geschickt worden, deren Begutachtung gewünscht wurde. Zufälle spielten dabei ihre Rolle, oft kam das nämliche Bild aus drei Weltgegenden nacheinander, und jedesmal mit einer anderen Provenienzgeschichte. In letzterer Beziehung ist mir das Menschenunmöglichste zugemutet worden und ich bedauere fast, durch diese Veröffentlichung wohl um neue „interessante Ergänzungen" zu Feuerbachs romantischem Dasein zu kommen. Da erscheinen brave achtzigjährige Kneipwirte, die zur Begleichung einer Schuld von dem ewig durstigen und ewig pumpenden Signor Anselmo ein Bild erhalten hatten, schüchterne Frauen und robuste Modelle, beides Opfer seiner Liebeswut, Atelierdiener, befreundete Sänger und Schriftsteller — sogar ein unbezahlter Zigarettenlieferant ist erfunden worden. Als Mittelpunkt der Industrie scheint mir Wien in Betracht zu kommen. Auch kleinere römische Kunsthändler betreiben einen schwunghaften Handel mit Studien „aus Feuerbachs Atelier". Wir sind bei Feuerbach nun aufs beste versichert. Denn wir kennen aus Allgeyer fast sämtliche Bilder Feuerbachs und die Geschichte ihrer Entstehung, erfahren weiterhin, was sich in Wien und Rom in den beiden Ateliers befand, haben ein Verzeichnis der Werke bei der Mutter und endlich eine Liste der Bilder, die Lucia Brunacci 1882 in Händen hatte, um sie an Belisario zu verkaufen. Wenn Feuerbach, der Maler, die Möglichkeit zu fälschen, gestatten wollte, diese Notizen aus der Zeit, als Bilder des Meisters nur geringen Wert hatten, stehen als unbestechliche Richter da. Ein einziges Werk — auch dieses umstritten — hat sich um alle diese Fragen herumgewunden, der grosse Frauenkopf, den das Leipziger Museum erworben hat. Nachdem eine Anzahl von Kennern sich für die Echtheit dieses voll signierten Bildes erklärt hat, das nebenbei auch in der Ausführung seinen nächsten Genossen in Feuerbachs Werk nicht entspricht, nachdem die Untersuchung der Unterschrift den Zusammenhang mit der Farbe ergab, habe ich meine anfängliche sehr starken Zweifel zurückgezogen und das Bild in meinen Feuerbachband aufgenommen. Ich habe unterdessen ein sehr ähnliches Bild mit der nämlichen Unterschrift angetroffen, bei dem meine Zweifel an Echtheit und Provenienz abermals verlacht wurden. Dafür erlebe ich eben die Freude zu vernehmen, dass eine Durchleuchtung von rückwärts Reste einer zweiten Unterschrift unter „Anselm Feuerbach" zutage förderte und konstatiere, dass diese Unterschrift ebenfalls jeder chemischen Lösung getrotzt hat.

Die angeblichen Bilder Feuerbachs teilen sich in zwei Gruppen. Die eine, bisher grössere, umfasst Bilder der Wiener Rahlschule, der Pilotyschule in München, und vor allem süssliche römische Mädchen, wie sie zu Zeiten Riedels zu Hunderten für die Fremden gemalt worden sind. Hier fehlt meistens die Unterschrift. Es sind ausschliesslich weibliche Bildnisse. Ihre Rechte auf Feuerbach werden von den Besitzern meist mit der Pose begründet, die immer geziert ist, und von der wohlberechneten Ausgeglichenheit der Feuerbachschen Figurenkomposition entfernt ist eben um das Charakteristische, Typische des Feuerbachschen Stiles. Auch die Lebhaftigkeit der Farbennuancen stimmt nicht mit der Harmonie der Anselm Feuerbachschen Farben zusammen. Die Untermalung — die für mich gelegentlich bestimmend ist, da sie ganz besonders Feuerbachs Eigentümlichkeit erweist — ist meist grau oder braun. Feuerbach grundiert gerne rot (hell- oder weinrot), bei seinen schönsten Werken malt er prima, verbindet zögernd die Farbe mit dem immer durchsichtigen Korn der Leinwand, und unterlegt die Schatten (an Auge und Ohr) mit einem leichten Strich karmoisin. Die wundervolle „Nanna" aus Feuerbachs bester Zeit, welche seit vierzig Jahren Professor Bluntschli in Zürich besitzt, und das Bildnis der Mutter in Wien sind typisch für diese behutsame Malerei. Selbst die Münchener „Medea" und das Stuttgarter Strandbild zeigen weniger den junonischen Körperbau der Lucia Brunacci, des zweiten römischen Modells, und die energische, bei aller Schönheit derbe und sinnliche Natürlichkeit ihrer Gesichtszüge als vielmehr, was man musikalisch eine Transkription nennen würde, eine in bezug auf die idealistischen und nach Pathos gerichteten Vorzüge ihres Wesens erst geschaffene neue Gestalt. Ganz persönlich ist Feuerbachs Behandlung der Lichter, nervös, aber sicher, mit gelegentlichen auffälligen Versehen. Bei der Vollendung erinnert Feuerbach an den Operateur, der des Glases Champagner zur ruhigen Hand bedarf. Auch hier ist Feuerbach ungleich. Je stärker die Seele mitarbeitete, um so gewaltsamer der Kampf zwischen Auge und Hand. Für Schack malte die Hand, während die Seele den tiefsten Problemen der Antike nachging. Jene Werke stehen auf Distanz schon da als „Feuerbach". An sie hat sich daher kein Nachahmer gewagt. Wie es überhaupt kaum Kopien nach Feuerbach giebt, die sein Wesen erfassten.

Die zweite Gruppe betrifft die eigentlichen Fälschungen. Ihr gemeinsames Kennzeichen ist ausser dem Glanz der Neuheit, der sich verblüffenderweise auch auf Keile und Leinwand ausdehnt, der Zusammenhang mit Feuerbachschen Bildern, die ungeschickt variiert sind. Insbesondere Ölbilder nach vorhandenen Zeichnungen. Ich habe hier zwei Puttenbilder im Auge, die ebenfalls auf die Wiener Fabrik weisen. Auch Medeen und andere Personen der antiken Tragödie kommen vor (mehrfach im ovalen Format mit freien Ecken in braun). Zwei mir überzeugungsvoll als „Feuerbach" gezeigte Apostelköpfe konnte ich dem erstaunten Besitzer als bereits von Raffael in der Madonna da Foligno gemalt nachweisen und ich vermute, dass noch oft Palma und Andrea del Sarto für weibliche Köpfe, van Dyck zu männlichen Porträts herhalten müssen — zu Ehren Anselm Feuerbachs.

Dass Untermalungen in den Handel gelangten, die vielleicht aus Feuerbachs Atelier stammen und von anderer Hand fertig gemalt sind, ist eine Sache für sich. Hier ist es am schwersten zu entscheiden.

Es werden daher alle Anwärter Feuerbachscher Werke ausser auf die Qualität mit noch grösserem Nachdruck als bisher auf beglaubigte Provenienz Wert zu legen haben. Freilich werden bald die letzten der Werke Feuerbachs aus dem Purgatorium der Wanderschaft in das museale Paradies erhoben sein. Dann wird es sich von selber erübrigen, von angeblichen Feuerbachs Notiz nehmen zu müssen, wie dies hier zur Warnung geschieht.



KUNSTAUSSTELLUNGEN

BERLIN

Die grosse Berliner Kunstausstellung.

Diese Jubiläumsausstellung, die die fünfundzwanzigjährige Friedensregierung des Kaisers verherrlichen helfen soll, ist eine Kompromisveranstaltung geworden, wie es zu erwarten war. Niemand ist davon befriedigt. Die Akademiker sagen, sie mache der modernen Kunst zuviel Konzession, wie denn der Kaiser auch sein Missfallen zu erkennen gegeben hat; und die Kunstfreunde machen ihr anderseits mit Recht zum Vorwurf, dass sie sogar der Aufgabe ein Bild des deutschen Kunstschaffens in dem letzten Virteljahrhundert zu geben, ohne Mut und Verständnis gegenübergetreten ist. Die Organisatoren haben dem Kaiser und der von ihm propagierten Kunst schmeicheln, haben aber auch liberal der guten modernen Kunst gegenüber erscheinen wollen; dieser unmögliche Dualismus hat die Ausstellung charakterlos gemacht. Es zeigt sich, dass die Berliner Sezession ganz recht gehandelt hat, als sie es seinerzeit ablehnte, sich zu beteiligen, wenn ihr nicht Einfluss auf die Gesamtleitung eingeräumt würde. Sie hätte innerhalb eines solchen Konventionalismus ganz deplaziert gewirkt; es hätte wie ein Abfall von ihren eigenen Traditionen gewirkt, wenn sie mit einer so flauen Kunstgesinnung paktiert hätte.



HANS THOMA, NÄHERINNEN
IM BESITZ DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN. MIT ERLAUBNIS DER DEUTSCHEN VERLAGSANSTALT

Die Ausstellung zerfällt in vier Abteilungen. Es giebt eine retrospektive Abteilung, worin Bilder und Skulpturen der letzten fünfundzwanzig Jahre gezeigt werden und worin die preussischen Städte, München, Weimar, Stuttgart, Dresden, Karlsruhe und Wien in besonderen Sälen ausgestellt haben. Sodann giebt es drei Sonderausstellungen von den Malern Stuck und Schönleber und von dem Radierer Schmutzer. Zum dritten giebt es eine ausgedehnte Architekturabteilung, die wieder in zwei Gruppen zerfällt: in eine „Kaiserliche Architekturabteilung", der eine Sonderausstellung von Bodo Ebhardt angegliedert ist, und in eine „Deutschnationale Architekturabteilung, der sich einige Sonderkabinette mit Arbeiten Ludwig Hoffmanns anschliessen. Die Bilder und Skulpturen der Jahresproduktion bilden

endlich die vierte Abteilung der Ausstellung.

Die Retrospektive ist sehr matt und ängstlich organisiert. Sie wirkt fast zufällig. In den einzelnen Städten haben Vertrauensmänner mit mehr oder weniger Geschick einige Werke ausgewählt, wie sie zu haben waren und dabei alle erdenkbaren Rücksichten auf Kollegen und auf das Glaspalastpublikum genommen. In dem Dresdener Saal hängt ein schöner Klinger (die Pietà), in dem Karlsruher Saal hängt ein Reiterbildnis Trübners und einige Bilder von Thoma, in den Münchener Räumen ein Uhde und ein veritabler Leibl (aber auch ein falscher) und in den Sälen der preussischen Städte ein später Menzel (Prozession in Gastein). Hier stockt man schon. Was dann noch kommt ist bestenfalls Kunst zweiten, schlimmstenfalls aber Kunst zwölften Ranges. Die Möglichkeiten sind nicht entfernt genutzt, eine gute Gelegenheit unter dem Schutze historischer Objektivität gute Kunst zu zeigen ist wieder einmal verpasst. Freilich, woher sollen mittelmässige Künstler als Ausstellungsleiter plötzlich wissen was gute Kunst ist; und wie sollen Menschen, die bis zum Hals in Rücksichten leben, eine Zeitspanne von 25 Jahren schon historisch werten können. Für solche Geister ist historisch und totidentisch.

Unerklärlich ist es sodann, was die drei Künstler, die kollektiv ausstellen, mit ihren Arbeiten beweisen sollen. Stuck wird sich mit einer grösseren Anzahl seiner Bilder immer unmöglich machen, Schönleber ist ein sanfter Vermittler ohne Persönlichkeit, und der Wiener Schmutzer ist als Radierer nur ein pompöser Routinier.

Die Deutschnationale Architekturabteilung enthält in nicht gut vergrösserten Photographien das meiste von dem, was die letzten 25 Jahre uns an ernsthaften neuen Bauwerken gebracht haben. Doch ist das Gute dort so mit dem Schlechten vermischt und es ist die Fülle der Photographien derart unübersichtlich und ohne Ordnung aufgehängt worden, dass sich wohl nur der besonders Interessierte mit vieler Mühe hindurchfindet. Über die Kaiserliche Architekturabteilung und den Saal Bodo Ebhardts ist sodann nicht ein Wort zu verlieren, wo man sich ernsthaft über Kunst unterhält. Das ist nur für ganz subalterne Naturen.

Die Jahresproduktion endlich sieht genau aus wie sie in den vorangegangenen Jahren aussah. Man geht ziemlich schlank durch die Säle dahin (es ist eine gute halbe deutsche Meile, bevor man fertig ist) und steht doch endlich ohne einen lebendigen Eindruck auf dem Kies des Gartens. Das Milieu ist so unerfreulich, dass selbst die wenigen Arbeiten, die einen tieferen Eindruck



WILHELM TRÜBNER, LINDE IN HERRENCHIEMSEE
IM BESITZ DER GALERIE CASPARI, MÜNCHEN

machen, darunter leiden. Vielleicht profitieren die grossen Berliner Kunstausstellungen in der Folge wieder von den Spaltungen in der Sezession. Denn bevor es eine Berliner Sezession gab, die alle lebendigen Talente zu sich hinzog, war es am Lehrter Bahnhof viel interessanter als heute. Man braucht nur an die Ausstellung vor etwa zwanzig Jahren zu denken, als Klingers auch jetzt wieder gegenwärtige Pietà zum erstenmal gezeigt wurde. Zu wünschen ist eine solche neue Vermischung des Guten mit dem Mittelmässigen freilich nicht. Angesichts dieser Möglichkeit erkennt man erst, wie gut die räumliche Scheidung war. K. Sch.

MÜNCHEN

Im ehemaligen Eichthalschen Palais in der Briennerstrasse, in der besten Lage der Residenz, ist von dem ehemaligen Teilhaber der Firma Fritz Gurlitt in Berlin, Georg Caspari, eine Kunsthandlung „Galerie Georg Caspari" eröffnet worden. Einem kleinen Programm zufolge, das den Teilnehmern bei der Eröffnung übergeben wurde, sollen in dem grossen Parterresaal und den verschiedenen Kabinetten des Oberstocks, woraus die Galerie besteht, nur erlesene Werke vorzüglicher Qualität, auch aus Privatbesitz, gezeigt werden. Zunächst ist zu sagen, dass die erste Ausstellung mit Werken von Feuerbach und Thoma, Slevogt, Liebermann und Trübner, Renoir und Pissarro in der Tat ein Niveau darstellt, wie es bisher in München kaum geboten worden ist. Selbst die notwendigen Konzessionen an den Geschmack der münchener Künstler und des münchener Publikums sind mit Zurückhaltung gegeben. Eine andere Frage ist, ob es möglich sein wird, die Höhe zu bewahren.

Aus dem Besitz Geheimrat Seegers in Berlin ist neben dem Porträt dieses Sammlers von Leibl das krankhaft umdüsterte Selbstbildnis Feuerbachs vom Jahre 1878 ausgestellt. Um diese beiden Werke gruppieren sich in dem Zimmer, das man als den Mittelpunkt der Ausstellung aussprechen darf, verschiedene kleinere Werke dieses sonst im Kunsthandel allmählich unauffindbaren Meisters, ein frühes Bildnis, eine köstlich farbige Nymphenszene, eine der schwermütigen romantischen Landschaften aus den Bergen von Sabinum. Ein eigener Raum ist Trübner gewidmet, wo Landschaften der neuesten farbenbunten Periode dem Schattendunkel früherer Arbeiten vergebens entgegenkämpfen und das Bildnis der Grisette von 1876 der mächtigen wurstbekränzten Neufundländerschnauze gegenüberhängt. Von Münchnern sind Stadler, Stuck, Habermann und Zügel neben Uhde und einigen frühen Köpfen aus Slevogts münchner Zeit vertreten. Die Meister der Berliner Sezession, Corinth und Liebermann, bilden zu den französischen Impressionisten den Auftakt. Von jüngeren Künstlern durfte zuerst der Ungarische Maler Feiks mit einer kleinen Kollektivausstellung sehr ansprechender Bilder von Pferden und Wettrennen beginnen.

NEUE BÜCHER

BESPROCHEN VON PAUL ERNST

Schöne Bücher.



Als die Buchdruckerkunst entdeckt wurde, klagten die gebildeten Leute der Zeit, dass nun das Alter des guten Buches zu Ende sei; man werde nicht mehr auf schönem Pergament schöne Buchstaben zeichnen, bunte und mit Gold erhöhte Initialen und farbenprächtige Miniaturen malen. Diese Männer hatten Unrecht, denn wie es schöne Handschriften giebt, so kann es auch schöne Druckwerke geben; jede Art von Buch hat ihre Schönheit für sich, welche sie ausbilden kann, und wie ja glücklicherweise die wertvollsten Dinge immer noch jenseits der Geldkosten stehen, so kann auch das billigste Buch schön sein.

Ein schönes Buch zu machen, ist natürlich nicht so einfach, wie es aussieht. Art der Type, Grad, Durchschuss, Satzspiegel und tausend andere Dinge sind bei dem scheinbar mechanischen Geschäft des Druckens zu bedenken, und die Wirkung ist so, dass trotz der maschinenmässigen Herstellung bei einem guten Drucke doch etwas ganz Persönliches geschaffen wird. Eine Aldine, ein Jensondruck, ein Elzevirband und andere gewähren einen unstreitigen ästhetischen Genuss. Kommen Bilder zu dem Buch, so erhöhen sich alle Schwierigkeiten, und man kann wohl sagen, dass verhältnismässig sehr wenig illustrierte Bücher ganz geglückt sind.

Nun besteht aber auch noch eine Beziehung zwischen dem Inhalt des Buches und seinem Druck. Die guten Drucke der früheren Zeiten, wo ein allgemein herrschender Geschmack vorhanden war, der sich in ihnen nur verkörperte, haben auf diese Beziehung wenig Gewicht gelegt, wir Heutigen sind auch hier „individueller“ geworden, mit dem Erfolg natürlich, dass die Gefahr des Verunglückens eines Werkes grösser wurde.

Ein grosser Teil der vernünftigen Freude an Erstausgaben — es giebt auch eine unvernünftige Freude an ihnen, seit Personen, welche von der Natur bestimmt sind, Marken zu sammeln, uns armen Bücherliebhabern die Preise unerhört hochgetrieben haben — rührt daher, dass in den meisten Fällen der Dichter selber für die Art des Druckes eines neuen Werkes sorgt und eine Harmonie zwischen Inhalt und Ausstattung erzeugt, die dann später verloren geht. So ist es mit Freude zu begrüssen, dass ein neuerer Verlag begonnen hat, gute Bücher in der Art neu zu drucken, wie sie ihrer Zeit zuerst erschienen. Es liegen zwei solche Werke vor: Brentanos reizendes Märchen von Gockel, Hinkel und Gackeleia, und August Wilhelm von Schlegels Blumensträusse.*

Hier fehlt ja wohl nun das zweite Element der vernünftigen Freude an der Erstausgabe, nämlich das unbestimmte Gefühl einer persönlichen Verbindung mit dem Verfasser, der doch damals noch die Korrekturen gelesen und so den Druckzeilen gewissermassen noch etwas von sich mitgeteilt hat; aber wer kann heute sich jedes alte Buch kaufen, das er sich wünscht! Die Art, wie die Verleger ihre Aufgabe gelöst haben, dass sie nämlich nicht ein doch immer leblos wirkendes mechanisch hergestelltes Faksimile geben, sondern ein ganz neu gemachtes Buch, scheint mir sehr geschmackvoll, und es wäre sehr zu wünschen, dass bei ähnlichen Aufgaben andere Verleger ihrem Beispiel folgten.

Über die Bücher selber braucht ja nichts gesagt zu werden, sie gehören zu den besten Stücken unserer doch nicht allzu reichen Literatur.

Brentanos Märchen hat eine Reihe Bilder in Lithographie, die nicht nur an sich reizend sind, sondern auch so recht eigentlich zu dem Buch gehören, so dass man es ohne die Bilder nicht recht vollständig findet.

* Verlag von Morawe und Scheffelt, Berlin.

Die Nachbildung dieser Lithographien durch Heliogravure verdient jedes Lob. Es ist zwar nicht zu leugnen, dass zuweilen die schwarzen Stellen etwas schwärzer herausgekommen sind, so dass der reizende Gesamtton der Strixnerschen Originale nicht ganz herauskommt; aber ich wüsste nicht, wie man die Sache mit den heutigen Mitteln besser machen könnte. Nicht ganz so gut wirken die Stiche der Blütensträusse in Lichtdruck. Die Originale sind von einem nicht gerade hervorragenden Mann gemacht, man hätte sie nicht so treu nachzubilden brauchen und vielleicht neu stechen lassen können; aber vielleicht kommt das heute zu teuer; an der Kalkulation scheitert ja so Manches, das Verleger und Drucker machen möchten.

Es wäre zu wünschen, dass das Publikum über die Herstellungskosten eines Buches besser unterrichtet wäre, vielleicht könnten dann Sachen möglich gemacht werden, die heute unmöglich sind. Im allgemeinen kann man sagen, dass die Bücherpreise nicht nur nicht gestiegen, sondern sogar zurück gegangen sind; die Käufer werden durch die billigen Werke, die in Massen verbreitet werden, verwöhnt und ahnen nicht, dass ein Verleger mit dem gesamten Goethe für zwölf Mark ein gutes Geschäft machen und ein anderer mit dem Faust allein für zwanzig Mark nichts verdienen kann. Allmählich erweitert sich ja der Kreis der Käufer von guten Büchern, aber doch recht langsam; und wenn man die Verhältnisse kennt, muss man immer wieder den Wagemut und die Opferwilligkeit so mancher Verleger bewundern.

❊

Giotto und die Giotto-Apokryphen. Von Friedrich Rintelen (München, bei Georg Müller, 1912).

Das Gefühl ist weit verbreitet, dass die moderne Kunst nicht alles ausdrücken kann, was in uns heutigen Menschen Ausdruck verlangt; mit einer Energie sondergleichen wird überall nach neuen Mitteln und neuen Formen gesucht. Was die gute Kunst von heute kann, das ist die Darstellung lyrisch-pantheistischer Empfindungen; wir fühlen aber, dass diese Empfindungen einem Weltbild entsprechen, das heute schon nicht mehr das Weltbild unserer Besten ist, das bereits angefangen hat sich zu trivialisieren und die Gesinnungen der breiten Masse auszudrücken. Wir suchen die Tragödie und die Religion, die Transzendenz und den Glauben, die Linie und die Abstraktion, das Monumentale und den Willen. Was in allen neueren Versuchen in der Kunst künstlerischen Lebenswert hat, das können wir heute noch nicht beurteilen; vieles erscheint uns gewaltsam, gewollt, erdacht; aber wir dürfen nicht vergessen, dass die Sinne uns immer nur geben, was wir wollen, was wir uns ausdenken, dass sie uns geben sollen, dass neue Kunst nicht fertig entspringt, sondern langsam sich bildet, wenn Männer uns gelehrt haben, mit ihnen anders wahrzunehmen.

Immer in solchen Zeiten ist von früheren Künstlern zu lernen, wenn es uns gelingt zu erkennen, wie sie ihre Sache gemacht haben; dann freilich können wir unser Werk nicht so machen wie sie das ihre, wir können sie nicht nachahmen; aber wir können durch das Verfolgen des geistigen Prozesses bei ihnen die Möglichkeiten der Wege für uns erkennen.

Wenn nicht alles täuscht, so kann für uns heute Giotto das werden, was etwa einmal Velasquez war; und es ist eine gute Untersuchung von einem kenntnisreichen und urteilsfähigen Mann über Giotto mit Freuden zu begrüssen.

Der Verfasser des Buches, welches Veranlassung zu diesen Bemerkungen giebt, sagt einmal: „Alle echte Monumentalität ist frei von Gewaltsamkeit, sie wächst leicht vor unseren Augen aus den natürlichen Bedingungen der Erscheinung heraus und prätendiert im Grunde nichts, als deren geheimste Klarheit wiederzuspiegeln. Sie ist stets mit Zwanglosigkeit der Erfindung und einfacher Logik der Gestaltung untrennbar vereint. Den Effekt schliesst sie gänzlich von sich aus." Sehr glücklich zeigt dieses der Verfasser für die Seite von Giottos Kunst, die ihm vor allem wichtig erscheint, die Raumgestaltung. Er kommt zu dem, wie mir scheint, richtigen Resultat: „Die Darstellung der Aktion führt Giotto zur Raumgestaltung. Indem er über die ganze Mitte der Fläche hin Bewegung gegen Bewegung spielen lässt, setzt er die Körper in ein Entfernungsverhältnis, das nicht nur rhythmische Lebendigkeit, die notwendig als szenische Freiheit empfunden wird, hervorbringt, sondern zugleich eine Bestimmtheit der Lage. Indem Giotto der Stellung der Körper zueinander Schärfe giebt und Nähe und Ferne nach ihrem Ausdruckswert lebendig nuanciert, wandelt sich die Bildfläche in einen bestimmten Raum um, der um so klarer ist, je schärfer die Verhältnisse der Körper im Sinne der Aktion präzisiert sind. Diese Entstehung des Raums aus der Flächengestaltung ist nirgends bei Giottes Bildern zu verkennen."

Es wäre sehr wichtig, wenn eine andere Seite Giottos, die mir bei Rintelen etwas zu kurz zu kommen scheint, einmal in ähnlich vorzüglicher Weise dargestellt werden könnte: die Gestaltung der einzelnen Figuren. Sehr richtig sagt er einmal: „der Begriff Mensch ist in reicher Variation gefasst worden", aber er scheint mir falsch, wenn er glaubt, „es ist nur wenig individuelle Beobachtung darin verarbeitet". Vielleicht ist es unrichtig, das Wort von Beobachtung hier zu gebrauchen, wie vielleicht auch das Wort „Begriff" irreführen kann. Giotto schafft seine Figuren aus der Notwendigkeit ihrer Bedürfnisse heraus, und ihre Bedürfnisse sind die, welche sie als Träger eines bestimmten Ausdrucks haben. (Hier liegt wohl der Grund für die Behauptung, dass Giotto „dramatisch" sei, die Rintelen verwirft: sie geht aber sicher auf ein richtiges Gefühl zurück.)

Rintelen verwirft den Vergleich mit Michelangelo, aber doch nicht so energisch, wie es wohl nötig wäre.

Nicht mit der Renaissance muss man Giotto zusammenstellen, sondern mit der griechischen Kunst.

❀

Die Bildniskunst der Griechen und Römer.

(311 Tafeln mit 518 Abbildungen, herausgegeben von Anton Hekler, Verlag von Julius Hofmann in Stuttgart.)

Die antike Kunst ist im allgemeinen Interesse der modernen Kulturnationen lange Zeit zurückgetreten gewesen; seit einiger Zeit aber beginnt sie nicht mehr die Gelehrten allein zu beschäftigen, sondern wieder in das allgemeine Bewusstsein zurückzukommen; Zeugnis unter anderem ist das vorliegende prächtige Werk, welches die vorzüglichsten Überbleibsel der antiken Porträtkunst einem grossen Publikum in ausgezeichneten Reproduktionen vorführen will.

Vielleicht wird man bald den einmal doch notwendigen Schnitt machen, und die griechische, hellenistische und römische Kunst definitiv voneinander trennen, vielleicht ist der Grund der wiedererwachten Interessen, dass wir heute diese drei ganz verschiedenartigen Kunstperioden auseinanderhalten und dass deshalb jeder das ihm Angemessenen selber aufnehmen kann. Denn eigentlich muss man sich doch sagen, dass die Kritiklosigkeit, mit welcher man von der Renaissance bis zu unseren deutschen Klassikern alle zusammenwarf was antik war, uns heute nicht mehr verständlich ist; wer griechische Kunst liebt, den mögen etwa die heute plötzlich so berühmt gewordenen Figuren in Naumburg und Bamberg oder die Bilder Giottos einen tiefen Eindruck machen; wer römische Kunst schätzt, der mag sich des Tüchtigsten der italienischen Renaissance erfreuen; aber zwischen griechischer und römischer Kunst liegt doch eigentlich eine ganze Welt.

Das vorliegende Werk zeigt das sehr deutlich dadurch, dass alle Porträtkunst doch immer viel Gemeinsames haben muss, so dass man in ihr, durch Vergleichen, den verschiedenen Kunstwillen — und der Kunstwille ist der Ausschlaggebende – am deutlichsten erkennen kann.

Man macht gewöhnlich den Unterschied von typisch und individuell, aber mit diesem Unterschied ist bei guter Kunst nicht viel anzufangen, denn gute Kunst muss doch immer typisch individuell zugleich sein. Man käme weiter, wenn man den Unterschied machte von notwendig und zufällig. Die Tendenz der griechischen Kunst geht immer darauf aus, die, möge das missverständliche Wort gestattet sein, Idee der Erscheinung zu geben, die römische Kunst sucht die Erscheinung selber darzustellen. Wenn die eine erreicht, was sie will, so erhebt und erschüttert sie; erreicht die andere ihr Ziel, so ist sie interessant.

Wir denken bei der griechischen Kunst ja gewöhnlich an die grossen Typen, die sie geschaffen hat: ein solcher Kunstwille, der auf das Notwendige der Erscheinung ging, der aus einem ernsten Gemüt kam, welches erheben und erschüttern wollte, musste ja typenbildend wirken; man denkt vielleicht daran, dass der ägyptischen Kunst das Unglück geschah, dass sie zu früh Typen schuf, ehe sie die Formen beherrschte; hätte in Ägypten nicht die konservativ an ihnen haltende Priesterkaste geherrscht, und wäre eine geistige Freiheit gewesen wie in Griechenland, so hätte man in der Zeit wo man den „Schreiber“ und den „Dorfschulzen“ schnitzte, auch grosse Göttergestalten meisseln können. An den Porträts, welche die vorliegende Sammlung abbildet, kann man sehen, wie der seelische Prozess in Griechenland war: man sucht die Wirklichkeit aus ihrer Organisation, nicht nach ihrem Eindruck zu erkennen und schafft eine höhere Natur, indem man das organisch Wirkliche darstellt. So wird jedes Porträt ein Idealporträt; nicht, indem man das Modell nach irgendeiner Richtung idealisiert, sondern indem man nur konsequenter und grösser denkend ist wie die Natur. So schafft man dann Porträts von Männern, deren Züge nicht überliefert sind: man wusste, so mussten sie ausgesehen haben; und so konnte man denn zuletzt Götter schaffen.

ELFTER JAHRGANG. ZWÖLFTES HEFT. REDAKTIONSSCHLUSS AM 13. AUGUST. AUSGABE AM 1. SEPTEMBER NEUNZEHNHUNDERTDREIZEHN
REDAKTION: KARL SCHEFFLER, BERLIN; VERLAG VON BRUNO CASSIRER IN BERLIN. GEDRUCKT IN DER OFFIZIN VON W. DRUGULIN ZU LEIPZIG





